شرفة للقصيدة.. شرفة للمحبة

فادية غيبور

-١-

الزمان يوم السبت ٢٠٠٩/٣/١٣م والمكان مبنى اتحاد الكتاب العرب حيث اجتمع أعضاء جمعية الشعر في موعدهم الشهري لينطلقوا بمناسبة يوم الشعر العالمي ٢١ آذار باتجاه محافظة القنيطرة للقاء بأهلهم وزملائهم على أرض الجولان الصامدة والعائدة إلى أحضان الوطن عمّا قريب.. وهكذا انطلقنا جنوباً.. وقلوبنا مكتظة بالأسئلة والأشواق المتداخلة..

-٢-

أن تعبر مراكز قوات الأمم المتحدة في الطريق إلى القنيطرة المحررة باتجاه قرية عين التينة فأمر يشبه ما تراه في الأفلام الغربية بشكل عام.. لكن أن تعبر هذه المراكز وأنت في حافلة تضم خمسين شاعراً سورياً حملوا قلوبهم وقصائدهم ليطيروها عصافير وسنونوات بين شرفة عين التينة ومنصة اللقاء بـ"مجدل شمس" فأمر يحوّلك كتلة من المشاعر المتناقضة وإذا بك حاقد ومتمرد وثائر على الغزاة المحتلين الصهاينة من جهة.. ومن جهة أخرى يخفق قلبك في صدرك.. يرف ويخفق مثلما جناح سنونوة تتحدى الأسلاك الشائكة وحقول الألغام وتزدريها.. وتهتف من أعماقك بغضب وصدق: إنهم عاجزون عن تمزيق شملنا.. إنهم عاجزون عن منع قلوبنا من أن تخفق هناك قرب قلوب أهلنا وحول رؤوسهم الشامخة في

مجدل شمس وغيرها من القرى الغالية المعلقة على شرايين الدماء..

-٣-

لن أستعرض تفاصيل ما قيل في الكلمات المتبادلة بين الأهل.. غير أني أعترف بأن موجة غضب عارم أغرقتني وغصة ملء القلب والروح بعثرتني وجمّعتني آلاف المرات في دقائق قليلة .. وأعترف أن دموعاً ساخنة انهمرت في أعماقي وطفت على وجهي بلا حدود.. نظرت إلى وجوه زملائي أستجديها توازني وهدوء أعصابي.. فلم تكن وجوههم أقل من وجهي تأثراً.. ثمة أسى شفيف يوشح تلك الوجوه وثمة دموع تملأ تلك العيون محاولة ألا يراها الآخرون.. وبدأ المهرجان.. أهو مهرجان شعر أم مهرجان غضبٍ وثورة على الأسلاك الشائكة وعلى حقول الألغام وعلى المطبّعين كائنة ما كانت أساليب تطبيعهم.... وعلمنا أنّ بين الحضور في جهة القلب جنوباً عدداً من شعراء الجولان ومعهم عدد من شعراء فلسطين الذين قدموا لهذا اللقاء وعلى رأسهم الشاعر الكبير سميح القاسم الذي ألقى كلمة كانت قصيدة الملتقى النابضة بالألم والأمل المتطلعة إلى لقاء قريب بالأهل والوطن..

-٤-

إنه سميح القاسم الشاعر المناضل الذي ملأتنا قصائده المغناة بالغضب الثوري ومنحتنا دائماً سماء أمل زرقاء صافية.. كالكلمة المقاتلة على ثغر شاعر.. يتقن أبجدية الليمون والبرتقال والزعتر البري.. وقبل كل شيء تتقن أبجديات التراب والشهادة وشقائق نعمان الدماء الطاهرة الزكية التي أريقت على تراب فلسطين والجولان..

أصوات الأهل الثائرة الصامدة الدافئة أمدتنا ببعض هدوء داخلي.. ولكن القلوب رفضت إلا الغضب والصراخ مع سميح القاسم:

غضبي.. غضبة جرح أنشبت   فيه ذؤبانُ الخنا ظفراً ونابا

وانتفاضاتي عذابٌ.. ودَّ لو   ردّ عن صاحبِه الشرقُ عذابا

وأنا أومن بالحق الذي   مجدهُ يؤخذ قسراً واغتصابا

وأنا أومن أني باعثٌ   في غدي الشمسَ التي صارت ترابا

-٥-

كنا صغاراً في حضرة الأرض والكلمات التي تعبر إلينا من هناك.. كنا صغاراً عاطلين إلا عن الكلام بصوت خفيض وابتلاع الدموع.. وإذا كانت دموع العيون لا تجدي فإن دموع القلب الحمراء تكوكبت نشيداً مقدساً ارتفعت به الأصوات على شرقتين للأمل في مكان واحد:

حماة الديار عليكم سلام أبت أن تذل النفوس الكرام

عرين العروبة بيت حرام وعرش الشموس حمى لا يضام

-٦-

في القيطرة المحررة كان اكتمال المهرجان فهنا راح القلب ينتفض مرة ثانية وثالثة..و.. و.. ويرف بغضب على كلّ هذا الخراب الذي خلفه الصهاينة قبل انسحابهم من القنيطرة المحررة.. سقوف مساجد وكنائس وبيوت أراحت جباهها قسراً فراحت تصلي للتراب المحنى بدم الشهادة.. ثم تنهض لتكتب حكايات الصمود من جهة وهمجية العدو الصهيوني من جهة ثانية.. وتتساءل غاضبة: أما كان يمكن أن تظل المساجد والكنائس والبيوت واقفة؟!.. أما كان يمكن للشجر أن يكمل بوح حنينه إلى وجوه الأهل والأبطال الذين بذلوا دماءهم فداء التراب والإنسان؟!.. أما كان يمكن؟!....

-٧-

ألقى الزملاء الشعراء قصائدهم.. كان الشعر المعبأ بالغضب والحب والرفض والأمل سيد المكان والزمان.. وكان الزمن ممتداً بين عين التينة والقنيطرة.. فالقصائد التي ألقيت هناك وتلك التي ألقيت هنا عبّرت عن ارتباط الكلمة الملتزمة المقاتلة بالأرض وقدرتها على تحريك الوجدان والمشاركة في الدفاع عن الوطن..

بين البداية والنهاية كان ثمة زمن آخر ترسمه الكلمات لغد مشرق يعود معه الحق إلى أصحابه.. وتمتلك الأجساد حرية الطيور بالتحليق إلى عين التينة وغيرها من قرى الجولان مثلما رفوف السنونو.. وصغار العصافير.. نازعة الألغام والأسلاك الشائكة بين وجوه متشابهة وقلوب متعانقة مهما حاول العدو الصهيوني أن يباعد بينها.

وأخيراً لا بد من القول إن تجربة جمعية الشعر كانت تجربة جيدة نأمل أن تتبلور وتصبح تقليداً سنوياً يستمر إلى بعد التحرير لنشارك جميعاً بإقامة مهرجانات التحرير المأمولة.. تحرير الجولان وكامل التراب الفلسطيني وأن يكون ذلك في عين التينة أو في أية قرية أو مدينة فلسطينية وإن ذلك لقريب إن شاء الله.

❑❑

لغة الرواية المعاصرة

سعيدة كحيل

الكلمات المفاتيح:

الرواية المعاصرة، لغة الرواية، التوظيف، التشخيص الفني، الحوارية، التنوع اللغوي

مقدمة:

تندرج هذه الدراسة في إطار إبانة آليات اشتغال الكتابة الروائية المعاصرة على اللغة بأفق مغاير يتأسس على إعادة النظر في أدواتها ووظائفها داخل النص الروائي، ومن ثم التجديد فيها وبها لتتحدد خصوصية الرواية العربية متجاوزة النظرة التقليدية للغة وإيحاءات الحظر والتحريم والتعصب والتقوقع، فتصير موضوعاً بارزاً للتشخيص الفني الذي هو أساس أي تنوع كلامي وأسلوبي داخل الرواية، هذا التنوع مقابل للاتجاه الثابت والجاهز للغة، تنوع يحتضن لغة جديدة أو محتملة بما يناسب تحوّلات الراهن المتغيرة والمتجددة باستمرار(١)، ومثل هذه الإمكانات تؤكد تغيّر اللغة الدائم ومرونتها في استيعاب مختلف الأجناس التعبيرية الأدبية وغير الأدبية، تدخل هذه الأجناس الروائية محمّلة معها لغاتها الخاصة مرتبة وحدتها اللسانية تنضيداً تراتبياً(٢). سندرس مستويات اللغة الروائية المعاصرة من حيث توظيف مستويات الاستعمال التداولي للغة بمفهومها اللساني ثم من وجهة التشخيص الفني لهذه المستويات اللغوية، وتجلياتهما في الروايات "مدونة الدراسة".

١ ـ مستويات الاستعمال في لغة الرواية المعاصرة:

يفترض النقد لغة شعرية واحدةً واللغة الواحدة تعني التعدد اللساني بمستوياته المتشاكلة ومن خلالها تشيد اللغةُ كياناً روائياً مميزاً بامتصاصه للغة الاجتماعية وتشكيلها من جديد. على الروائي أن يجتذب اللغة وفق مستوياتها لتنسيق تيماته وتحقيق حدة التعبير والتوصيل"(٣) إن التنقل بين هذه اللغات آلي فمن خلال التوظيف اللساني الواحد تستمد التعددية الوظائفية.

١ ـ ١ ـ مستويات اللغة العربية:

سبق وأن تعرض الجاحظ إلى الموضوع في البيان والتبيين ومنذ عهودها الأولى تعددت اللهجات العربية الاجتماعية فمنها الرطانات المهنية ولغات الأجناس التعبيرية وحيث الأجيال المتغيرة باستمرار والمقامات ولغات الأيام والساعات والسياسة ولكل لغة لحظة وجود(٤) وكل هذا ينعكس على الإبداع وخاصة الرواية "فالخطاب الروائي خطاب خليطٌ متصلٌ بتعدد اللغات والأصوات... ولا

تستحق الرواية اسمها إذا لم تكن خليطاً"(٥).

عالم الرواية واسع لا يمكن للغة واحدة أن تحتويه بل إن "باختين" يقرن الروائية بهذا التعدد في توظيف مستويات اللغة يقول: "إذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللغة إلى مستوى الوعي النسبي وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحولة فإنه لن يفهم الإمكانات والمعضلات الحقيقية للرواية"(٦).

١ ـ ٢ ـ مفهوم اللغات الاجتماعية عند باختين:

لا يقصد بتعدد المستويات اللغوية للمجتمع نظام العلامات اللسانية بل "الكيان الملموس لعلامات تفرد اللغة اجتماعياً(٧) هذا التفرد يتحقق بالتطور الدلالي والانتقاء المعجمي والتأثر بلغات الآخر فأما اللغات الوظيفية فلا تتغير إلا بطول الاستعمال وأما اللغة الإبداعية فتتطور بالاستعمال وبعد ذلك يجوز لنا طرح السؤال: بأي لغة تكتب الرواية؟

ينشغل الأدب والنقد على السواء انشغالاً معرفياً جاداً يعصف بالذهن في مسائل تهتم باشتغال اللغة في الخطاب أي بأي لغة نكتب ونبدع ونقرأ... ومنها مجال السرديات والسميائيات وتحليل الخطاب واللسانيات النصية وحتى فلسفة اللغة.

فقد عني البحث السردي بالخصائص النوعية لفهم المستويات العامة للتمييز بين مظهرين اثنين: النص السردي حكاية وخطاباً. إنه حكاية بإثارته لواقع فعلي ومتخيل وهو أيضاً خطاب لسارد يترقب أفق تلقي القارئ. ولهذا السبب، يمكن حصر العلاقة بين السارد والقارئ فيما تتيحه اللغة والخطاب من أشكال للتعبير. وحين تهتم الدراسة بإعداد العلاقة بين مستويات اللغة والخطاب، فإنها تفترض أن جوهر الموضوع اللغوي والخطابي كامن في تحليل الكلام بما هو فعل دال على توليد التخييل الحكائي. ولا شك أن تعيين الحدود بين اللغة والخطاب، في هذه الحالة، يتجاوز مستوى تركيب الجملة السردية إلى مستوى أشمل يخص تركيب النصوص السردية؛ إن المنظور الوظيفي لتحليل الكلام ينفتح ـ لا محالة ـ على مفهوم الكتابة بمعناها الأوسع، ويجعل السرد والحكاية متعلقين بشكل أدبي يوافق إدراكاً ما للعالم وللتجربة الواقعية أو المتخيلة.

يبين عبد الحميد عقار، في دراسته للرواية المغاربية بعمق، أن اللغة وجود اجتماعي، والأدب الروائي تعبير عن قيم الحياة ونغمات المعيش واليومي والمبتذل والخارق والذاتي والجماعي. يبدو لي أن المدخل الذي وضعه عقار لدراسة الوضع اللغوي مدخل نظري ومنهجي ضروري لفهم تطور الإنتاج الأدبي ووضع الرواية المغاربية وسماتها الثقافية والاجتماعية، وكذا أبرز التوصيفات التي تميز أبنيتها السردية والحكائية(٨). يغدو ـ في ضوء هذا المعطى ـ الإبداع الروائي، بما أنه جزء من الإنتاج الأدبي، مكوناً ثقافياً من جملة مكونات أخرى لبيان "التعدد في إطار الوحدة والتناقس والتكامل بين أقطار المغرب العربي". وهذا يعني أن اللغة الأدبية (اللغة العربية هنا) وسيلة إجرائية فعالة لرصد درجة التغيير والتحول والتطور التي تعرفها الحساسية الأدبية ضمن هذا الفضاء الثقافي.

ويمكن القول، بهذا الصدد، إن دراسة اللغة الروائية تستمد أهميتها من قيم الأدب ذاته، لأن أي تفكير في اللغة بإمكانه أن ينقل مركز الاهتمام من الكاتب وأعماله إلى مسألة الكتابة والقراءة، وهذا ما سأوضحه في الفقرات اللاحقة.

إذا كان تعريف الرواية أمراً صعباً ويحتاج اعتماد خلفية نظرية دقيقة وتمثل إمكانات نصية حسب ما يذهب إليه "عبد الملك مرتاض" في نظرية الرواية في توصيفه لها بأنها شكل يكتب في عدة مستويات أو كلام علائقي بامتياز تملك إمكان التعبير على صعيد التخييل الأدبي عامة، فإن اللغة الأدبية بما

تعرفه من تحولات تظل مميزة عن كل اللغات التي يعرفها فضاء ثقافي واجتماعي معين؛ ولأن الرواية نوع أدبي ولغوي بامتياز فإنها لا تعكس اللغات بل تحاكيها، فالرواية محاكاة للغات، والإبداع لا يتم داخل اللغة بل داخل لا نهائية اللغة.

فالتعدد اللغوي وتعدد الأصوات ـ الصور اللغوية والتشكلات الدلالية ـ سجلات التعبير وسماتها الأسلوبية التي تمكن الدارس من تسمية مختلف الإيقاعات السردية المتعلقة بدراسة الخطاب الروائي من منظور تطوري تعلنه أنماط متنوعة من الوعي والصوغ الحكائي المنظم لانتظام النص الحكائي(٩).

إن تحديد المسافة بين مستوى اللغة ومستوى الخطاب في الرواية يسهل وصف مستويات التحول في النص الروائي ونجد تجليات هذه الأبعاد في مقاربة المدونة موضوع الدراسة.

في دراستنا للغة الروائية في روايتين معاصرتين سنختبر آليات: التعدد اللغوي والسخرية والتجريب، وهي آليات تستثمر اشتغال اللغة في الرواية العربية المعاصرة فنياً وثقافياً وجمالياً، أي تشخيص اللغة أدبياً وبلاغياً وثقافياً وهي تستوحي سجلات التداول اليومي والشعبي والتعدد اللغوي، فإنها تستعيد تواضع المجتمع وتصنع الخطاب: فلم تعد اللغة استعمالاً موجوداً خارجياً وبالقوة، ولكنها أضحت جزءاً من صنعة الكتابة في تحقيقها لكفاءة التواصل بالفعل.

إن الظواهر اللغوية والأسلوبية المختلفة تسهم بطريقة ما في خلق ثنائية وتعددية صوتية ضمن الملفوظ الواحد والكلمة الواحدة، حيث يستخدم الروائي مستويات لغوية في غير مقامها التداولي... فنجد أنفسنا أمام إعادة تفسير الضمني في الكلمة نفسها وفهمها، وطريقة اللغة ذاتها، وعلاقتها بالموضوع وبالمتكلم، يُحدث كل هذا تحولات كبيرة وانتقالات في مستوياتها اللغوية المختلفة، فيتم تقريب البعيد وإبعاد المترابط، وتهديم المتجاورات المألوفة، وإنشاء أخرى جديدة، من خلال كسر وتجاوز القوالب الجاهزة للغة والفكر بالأسلبة والمحاكاة الساخرة والسخرية على حد ما ذهب إليه الناقد الروسي "ميخائيل باختين(١٠) "ويهدف كل هذا التحول في التعامل مع اللغة الروائية إلى خلق تنوع كلامي وأسلوبي يضفي على الرواية صفة الحوارية والحركية والحيوية.

سنبني مقاربتنا للمدونة على تمثل هذه المعطيات الفنية وسنباشرها بحسب قوة توظيفها في الروايات الثلاثة.

٣ ـ التشخيص الفني لمستويات اللغة في "عابر سرير لأحلام مستغانمي":

الرواية إضاءة للحياة ومن ممارسة القراءة والتلقي انشغلت بتشخيص آليات اشتغال اللغة الواصفة وتبني على القراءة النصية المراهنة على التأويل فبعد اجتهاد المدرسة الشكلانية في ملاحقة البنية الشكلية اتجهت المدرسة التأويلية إلى فك ترميز اللغة لمحاصرة المضمون عبر الإيحاء بينما اتجه أصحاب حوارية الخطاب إلى الاشتغال على لغات الخطاب واستنفذت التداولية طاقتها في تأكيد أفعال الكلام وظروف استعماله في استنطاق الخطاب.

تتلاشى لغة الواقعية في رواية عابر سرير(١١) للكاتبة الجزائرية الرقيقة أحلام مستغانمي لتترك الفرصة للتجريب والتوثيق الصحفي التاريخي وتفتح أفق اللغة على التأويل بلغة الرجل عن المرأة. إن رواية عابر سرير مشحونة بتوظيف مستويات اللغة الروائية مما يجعلها مدونة خصبة لمثل هذا التمثل الذي تصنف به أدبية الرواية المعاصرة.

تقتطع أحلام عنوان روايتها من الأديب العالمي "إيميل زولا" وقد وظفت قوله في التقديم" "عابرة سرير هي الحقيقة". هي إذن تنشد تعرية الحقيقة في روايتها بلغة أشبه باللعبة في محاصرة التعدد اللغوي في مواجهته للمؤسسات الرمزية وإباحة المسكوت عنه

باللغة، وبعبارة واحدة الكتابة عندها لحظة اقتناص لمن يريد تكلم لغة أخرى لغة تمور بالرمز لتسمح بالتأويل. وبين البوح والصمت تتوزع لغة "عابر سرير" تقول أحلام: في الرواية، أحياناً تصرخ وأخرى تبوح..

٣ ـ ١ ـ التهجين في رواية عابر سرير:

يمثل التهجين في هذه الرواية في مستوى التداخل بين العربية والفرنسية أي الازدواج اللغوي وتوظيف اللهجة العامية أي الثنائية وهذه أمثلة من الرواية:

تميل الكاتبة إلى التحاور مع اللغة الفرنسية في أكثر من مقام نسرد منه هذه العينة:

"Dans quelle taille voulez-vous cette robe Monsieur

- Bonjour.. Je suis Françoise.. que puis-je pour vous?"

وتوظف الكلمات المعربة في قولها: خلع قفازيها السوداوين الطويلين من الساتان، إصبعاً إصبعاً، بذلك البطء". ص ١٦.

ولأن مستويات اللغة العربية ومنها العامية تعكس الانتماء للمجتمع البسيط فإن الكاتبة تبني الحوار الواقعي المتعدد لشخصيات الرواية عليها في أكثر من مقام سردي يضفي عليها خصوصية محلية نشتم من خلالها رائحة الانتماء تقول أحلام:

"كذلك العجوز الذي استبشر خيراً بحاجز أوقفه، وقال للعسكريين بمودة:

ـ واش.. الكلاب ما همش هنا اليوم؟ فرد عليه أحدهم وهو يطلق عليه النار:

ـ إحنا هم الكلاب" ص ٢٤ "لأنك لم تناد امرأة يوماً "أمي" ليست علاقتك مع اللغة وحدها التي ستتضرر، بل كل علاقاتك بالأشياء". ص ٣٠.

ـ يا راجل واش بيك.. يلعن بوها حياة. واش راك تخمم؟ شوف أنا ما على بالِيش... ٤١

"ـ الأمبيلانس" يا خويا وراي.. أنا نمشي وهي تهز في البنات.. كيفاش ندير قل لي يرحم باباك" ص ٤٢

ـ "واش بيك وليت خواف.. رانا هنا.. نوريولهم الزنباع وين ينباع ـ ص ٤٣".

والزنباع في اللغة المعربة هو الأطرج وتقال هذه العبارة كمضرب للمثل على قوة الشكيمة والردع ومن الأمثلة السابقة نجد تضمين التهجين باستعمال الازدواج اللغوي أي لغة الآخر الحاضر بالقوة والفعل في التاريخ والذاكرة والأيدولوجيا وفي الحاضر أيضاً والعامية الخالصة والعامية المعربة من باب الثنائية اللغوية.

٣ ـ ٢ ـ تعدد مستويات التوظيف الفني للغة "عابر سرير":

تستخدم أحلام لغة التوثيق التاريخي بذكر الأحداث والتاريخ في قولها:

"كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى، وأنا أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر ١٩٨٨ كانت البلاد تشهد أول تظاهرة شعبية لها منذ الاستقلال، والغضب ينزل إلى الشوارع لأول مرة، ومعه الرصاص والدمار والفوضى وحدها صورة الحاكم الذي لا يمل من صورته، تمنحك راحة البال، إن كان لك شرف مطاردته يومياً في تنقلاته لالتقاطها. لكنك متورط في المأساة، وفي تاريخ كان ينادي فيه للمصور كما في اليمن السعيد في الخمسينات، ليلتقط لحظات إعدام الثوار وتخليد مشهد رؤوسهم المتطايرة بضربات السيوف في الساحات. أيامها، كان قطع الرؤوس أهم إنجاز، أيها المصور.. قم فصور" ص ١٨.

وهي تحمل هذه الشهادة التوثيقية اقتباساً من لغة القرآن الكريم لقوة معنى فعل الأمر.

وفي لغة السبر النفسي لمخلفات الاستعمار تقول:

"لا أصعب على البعض من أن يرى جزائرياً آخر ينجح. فالنجاح أكبر جريمة يمكن

أن يرتكبها في حقه. ولذا قد يغفر للقتلة جرائمهم، لكنه لن يغفر لك نجاحاتك" ص ٢١.

≥ وتقتطع أحلام من لغة الصحافة موقف الآخر من العربي الجزائري تريه في الرواية بالتضمين: "عندما ظهر خبر نيلي الجائزة، أسفل الصفحة الأولى من الجريدة الأكثر انتشاراً، تحت عنوان "جثة كلب جزائري تحصل على جائزة الصورة في فرنسا"، وتلاه في الغد مقال آخر في جريدة بالفرنسية عنوانه "فرنسا تفضل تكريم كلاب الجزائر" ص ٢٢ تبني أحلام مستغانمي الشكل الفني لرواية عابر سرير" على التناص وتداخل الأجناس لأنها تتقن صناعة الكلمة الشعرية ولترتقي بلغة الكتابة الروائية إلى مستوى جمالي تبرهن فيها على إذابة الحدود الوهمية في صناعة الكلمة الأدبية تلك الكلمة الخالقة للتوازن الروحي والفكري في عالم لا يعترف إلا بالمادة والإنتاج المادي إنها تستحضر رموز الرواية والشعر في عصور الألق والتنوير وبصمة الكلمة الجميلة لتكتب عن فنية الفن تذكر من رواسب ذاكرة قراءة كتب مكتبة أبيها "دوستويفسكي وميرابو وبودلير" وغيرهم كثيرون من عالم الشعر والفن والرسم والموسيقى لتعلن عن مذهبها الفني وهو لا حدود بين الأجناس والفنون وحدها الرواية بمرونتها تستوعب الكل.

لقد استعار الخطاب السردي لغة الشعر في عابر سرير، وربما هو من هذه الوجهة مقصود من كاتبة تعتز بعربيتها. ولكنه إلى ذلك احتفاء مبالغ فيه نظراً لأنه ينهض على بلاغة شعرية مستهلكة ولا تخرج من فضاء لغة الذكورة المهيمنة على الذاكرة الإنشائية العربية، حتى إنك لتتساءل مراراً عن سبب رغبة الكاتبة في إسناد مهمة السرد لسارد مذكر، وعن سبب تواريها هي كأنثى خلف دلالاته ومجازاته حمالة الأوجه؟، وإذا كانت الكاتبة هجرت عالم الشعر بعد إخفاق تجربتها أو نجاحها، فليس من الضروري أن تجلبه معها بقوة إلى عالم الرواية القائم على لغة الإخبار وتعدد الأصوات لأنها تكتب بشعرية نثرية تغنيها عن الشعر المنظوم فصيحاً كان أو عامياً. فعالم الحكاية عالم جذاب من حيث الأساس، والشعرية كامنة في تفاصيله وبتعدد أصواته وروائحه وألوانه، ولا تمثله بالتأكيد مثل هذه العبارات الغامضة: "في مساء الولع العائد مخضباً بالشجن، يصبح همك كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب، وتعطل فتيله الموقت دون أن تتشظى بوحاً. والقارئ الحصيف لـ "عابر سرير" سيدرك بعد حين أن كل هذا الإنشاء إنما هو عبء حقيقي عليه، وعلى حكاية تكاد تختنق بكل هذا الزخم اللغوي الطاغي الذي تطاول: استهلالاً واستطراداً وخطاباً وجدانياً وحكمياً وأيديولوجياً عبر تداعيات غير منطقية ولا موضوعية للشخصية الساردة المهيمنة على الخطاب وسائر تفاصيله الفنية بحد ذاتها، حيث إن صوت المصور أو خالد بن طوبال كان على مدار الرواية يمارس استبداده اللغوي والفكري دون حضور أي صوت معارض أو مخالف، وخصوصاً الاعتراض على رؤيته السياسية للأحداث التي عصفت بالجزائر. ومن هنا فإننا سنلحظ مدى تهميشه لشخصيات الرواية الأساسية من مثل مراد وناصر، ولكن الأخطر من ذلك سعيه الدائب إلى إقصاء صوت الأنوثة المتمثل في "فرانسواز" الفرنسية، و"حياة" الجزائرية لتبقيا على مدار القص موضوعاً جنسياً وأنوثة مستلبة على نحو غير مقبول، فما يبقى في الميدان غير خالد وزيان وهما واحد على كل حال. إن الدفاع عن فكرة تداخل الأجناس في الرواية لا يمكن أن يكون على حساب أدبية الرواية وخصوصياتها الفنية.

٢ ـ ٣ ـ أسلبة "عابر سرير":

سارد الرواية تقنياً سيتماهى بمرويه كشخصية محورية، يروي حكايته التي تدور حول مصور صحافي أتخذ اسم خالد بن طوبال ـ الشخصية الروائية في "ذاكرة جسد ـ "درءاً للاغتيال المجاني الذي طال كثيراً من أعلام الثقافة والصحافة في الجزائر،

وستتعرف إليه مسافراً إلى "باريس" بعد أن نال جائزة أحسن صورة صحافية في مسابقة دولية، وبذلك ستكون باريس بمثابة مرتكز مكاني فرعي للأحداث بينما العاصفة الجزائرية وقسنطينة ستتبادلان مركز السرد المرجعي بحسب وجود الشخصية المحورية والشخصيات الأخرى(١٢). وخلال فترة وجود السارد المحدودة زمنياً في باريس ستنطلق الأحداث وتتوالى الشخصيات لاستكمال الحكاية، حيث يخبر قارئه بلغة الأشواق والمكابدة والحزن والألم، أنه يعشق امرأة غائبة ألهبت خياله، وقد عاهد نفسه على عدم نسيانها لأنها والحياة صنوان لا بديل لهما، ولذلك سيكون اسمها (حياة) بكل ما تتضمنه من رمزية إيحائية تتماهى على هذا النحو أو ذاك بالجزائر الوطن أو بقسنطينة كحاضنة مشتركة للشخصيتين الأساسيتين. ومن هنا فإن "حياة" بدل من أن تكون شخصية إنسانية من لحم ودم، ستأخذ بعداً ميتافيزيقياً بالنسبة للعاشق الولهان، فهي أمّ كلية وعشيقة وربّة من ربّات الإلهام اللاتي يصعقن بكلّ قسوة في إشارة واضحة إلى الجزائر التي فتكت بأبنائها البررة واقترنت بالعسكر الفاسدين والقتلة المحترفين. ليغدو الحزن بمثابة المطهر الذي يدفع بالنفس نحو شفافية البوح من جهة ودافع للانتقام من جهة ثانية، والانتقام هنا سيكون جنسياً على طريقة مصطفى سعيد في "موسم الهجرة إلى الشمال". إن رحلة اللّغة وتوظيف مستوى آخر من مستوياتها بين باريس والجزائر وقسنطينة حملت في طياتها التأثر والتأثير بفنية الفن الغربي ومن هنا تمرر الكاتبة من خلال لغة تتداعى في ترميز الروائع رسالة وظائفية الأدب وبتقنية سردية متّبعة سينفتح السرد على حكاية أوّلية تتّخذ من قصّة الحبّ إطاراً مرجعياً، لا يلبث هذا الإطار أن ينفتح على مزيد من الأطر، وكلّ إطار سيحمل معه حكايته أو حكاياته وفق المنهجية الشهرزادية في سرد الحكاية مع اختلاف بسيط تقصّدته أحلام بإصرار وهو التجريب باللغة والاتكاء على التناص والمتفاعلات النصيّة كمحفّزات أساسية للسارد لكي يوصّل للقارئ مضامينه الفكرية التي يمكن تكثيفها فيما سيأتي:

٣ ـ ٤ ـ جدلية اللغة بين الأنا والآخر في "عابر سرير":

هذه العلاقة الشائكة التي ظلّت قائمة بين الدول الاستعمارية وسكان مستعمراتها بعد الاستقلال، وعلى نحو خاص العلاقة الاستعمارية الفرنسية مع الجزائر التي لم تنته بالرغم من المليون شهيد الذين ضحوا بدمائهم لأجل الاستقلال، وبذلك ستكون هذه العلاقة بمثابة إطار فكري مرجعي للكاتبة، لا سيما وأنها تنتمي لأسرة قسنطينية ناضلت ضدّ الاستعمار وفقدت اثنين من أبنائها في المظاهرات المناهضة لوجوده، وبالتالي فإن الأرضية الوطنية لموقفها الفكري واضحة تماماً ولا غبار عليها، بينما الغبار سيتراكم في الوطن وما آل إليه بعد الاستقلال من أحداث جسام انتهت بانقسام اجتماعي منذر بخراب كبير أحال الجزائر إلى بيئة جهنمية طاردة للمثقفين والمبدعين على نحو خاص لتغدو المنافي بالرغم من جحيمها فردوساً تشدّ الرحال إليه ومن هنا فإن الخطاب الفكري سوف يتمركز في تبيّن أسرار العنف الجزائري عبر مجموعة من الشخوص دخلوا حيّز الحكاية عن طريق تداعيات السارد التي ظلّت متأرجحة بين عالمين عدوين وصديقين في آن واحد، لتعكس لنا الحالة الخاصة للثقافة الجزائرية، التي ظلّت مرتبطة بالثقافة الفرنسية سواء عبر اللغة لدى الكتاب الذين كتبوا بها، أو عبر تمثّلها كما في حالة أحلام مستغانمي.

٣ ـ ٥ ـ مستوى اللغة الرامزة في "عابر سرير":

يتكاثف مستوى اللغة الرامزة ما بين "حياة" أو الجزائر وعابري سريرها حبّاً أو موتاً، وقسنطينة وعابري جسورها انطلاقاً

نحو العالم أو عودة لأحضانها حبّاً وموتاً، وأثر كل ذلك في شخوص الرواية وجودياً إذ تفوز السلطة القمعية ب "حياة"، ويموت "زيّان" في مغتربه، ويعود خالد إلى "مدينته" منهزماً ومنكسراً. كما نوّهنا تعتمد الكاتبة على التناص والمتفاعلات النصيّة كتوظيف رامز للغة بشكل حاسم، وهي تقنية خلصت النصّ الروائي من وطأة لغة السارد المهيمنة نحو شكل من أشكال الحوار مع نصوص أخرى جاءت على شكل حكايات أو شذرات كلامية لكتّاب وفنانين وشعراء في الغالب. هكذا وظفت أحلام مستغانمي مستويات عديدة للغة فحاورت شخوصها وحاورتنا بتجربة روائية مختلفة توسلت فيها بوسائل فنية لا تتقنها إلا قريحة المرأة وللمرأة أيضاً لغاتها وبصمتها التجديدية للرواية.

٣ ـ التشخيص الفني لمستويات اللغة في رواية "رسائل حب لفرحان صالح":

تتشكل رواية رسائل حب للكاتب والشاعر اللبناني المتألق من مادة لغوية بسيطة في شكلها وتصنف في اعتقادي ضمن السيرة الذاتية الروائية لكنها حبلى بالترميز الضمني. إنها عملية خلق جملة من العوالم الموازية للعالم الواقعي للكاتب ولكن هذه العوالم البديلة التي أعيد إنتاجها وتشكيلها روائياً لا يمكن أن تكون موجودة في غير مستويات لغة متعانقة، لذلك كان عنوان "الرواية بوصفها أداء لغوياً"، عتبة رصينة وظفه فرحان صالح ليعيد خلق رؤيته الجمالية هي رسائل للحب كل شيء نحبه وأغلى شيء نحبه جماعيا هي الأرض الطيبة العذراء فمن لا أرض له لا عرض له. تحكم الرسائل بكل بساطة قوانين اللغة التي يتشكل منها وجود شخصيات الرواية خلافاً للعالم الحقيقي، وما اللغة برأيه(١٣) المستعملة في روايته إلا وسيلة لإنتاج النسق الجمالي عبر السرد، ويؤكد أن مستويات اللغة المتقطعة من الفن الرسمي ومن أفواه الناس في واقعهم هي التي تؤسس خطاباً أدبياً متداولاً ومفيداً. ويوضح الكاتب أن اللفظة الروائية منتسبة لا إلى الميراث الإنساني ولكن إلى اللحظة الراهنة والقادمة وفق تفاعل يخلقه الروائي، وبالتالي من الأولى أن تكون كذلك في الرواية التي تتضاءل في إنتاجها عملياً العناية باللغة تضاؤلاً بيناً قياساً إلى العناية المعتمدة في إنتاج الشعر وإن لجأت فعلاً إلى توظيف الشعر في هذه الرواية من باب التناص وهو اختيار فني للمفارقة والتماثل بين جنس الرواية والشعر على أساس أن ما يمنح الرواية صفتها الروائية يقع خارج اللغة ولذلك هو يدعو إلى تلقائية التوظيف لمستويات اللغة. ويشير فرحان صالح إلى أن الطبيعة اللغوية للرواية بوصفها وجوداً لغوياً متميزاً بذاته داخل صفحتي الغلاف شكل من أشكال الأداء اللغوي القائم على مبدأ تعدد مستويات الأداء أو هي أكثر دقة في تعدد اللغات والاختلافات النوعية بين أدب وأدب على أساس الاختلاف النوعي بين اللغات المستعملة، مع الإشارة إلى أن ترجمة تلك الآداب إلى لغة واحدة هي ترجمة تعجز عموماً عن منحها صفة التجانس فالرواية بجمالياتها هي الأقل تأثرا بطبيعة اللغة المستعملة في تأليفها والأقل تعرضا للفقد في حالة الترجمة إلى اللغات الأخرى، ومع هذا تنشأ الفروق بين الروايات المترجمة إلى العربية على أساسين، الأول: هو طبيعة اللغة التي كتبت بها الرواية أول مرة، والثاني: هو فرق السبيكة الفنية بين رواية ورواية بغض النظر عن اللغة الأصلية ولذلك نثبت انفتاح "رسائل حب" على الترجمة إلى أي لغة دون أن تفقد خصوصياتها.

إن توظيف التعدد اللغوي في الرواية يعكس واقع التنوع الثقافي الذي يعيشه أبناء العصر وأبناء لبنان حصرياً وواقع التمازج الكبير لغوياً واقتصادياً وسياسياً في عالمنا المعاصر أو العولمة ولذلك هناك فرق بين عالمية لغة الرواية وعولمتها. إن الحوارية المؤسسة للسرد بينه وبين جانيت في رسائل حب تتحدد في معظم الأحيان بلغة الآخر حيث يؤكد النقاد أن الروائي المعاصر لا يأخذ اللغة من القاموس بل من شفاه الآخرين في سياقات

الآخرين. ويرى أن استثمار تنوع مستويات اللغة في أداء الشخصية الواحدة ماثل بقوة في روايته هذه لإذابة الحواجز اللغوية والثقافية داخل حيز شائع على مستويي الزمن والمكان، وهو حيز متجانس لغوياً وثقافياً ولكن تكريس مستوى اللهجة مقصود أكثر لإظهار الحنين للأرض وحب القرية اللبنانية ورفض تهميشها لمصلحة المدينة المقوضة لطهارة الحب ونقاوة الحياة القرية وأهالي القرية هي اللغة الحقيقية للكاتب في رسائل حب وهو يراهن عليها للبقاء الحضاري.

٣ ـ ١ ـ اللغة الرامزة في رواية "رسائل حب":

تتضح معالم اللغة الرامزة عند فرحان صالح في رسائل حب من العنوان والصورة المصاحبة للغلاف رسائل حب، رواية جيل وبثنائية العنوان نفسر الرمز إذ لا يمكن أن تتحول رسائل الحب الشخصية إلى رواية علنية لجيل بكامله إن لم تكن تحيل على رؤية وتجربة جماعية. أما إيقونة الرسم السريالي تحيل مرتين على منبع الحب وهو القلب وانتمائه إلى الحضور الثنائي للجنسين فإن خلفية لوحة الغلاف تنقلنا إلى الريف والأرض الخصبة. بلغة رومانسية يتداعى الكاتب في سيرة ذاتية مرمزة فجانيت الشخصية المحورية ما هي إلا الأرض الطيبة وكل ما أحب الكاتب في ماضيه وحاضره الحب عنده لحظة ماضية طاهرة أقصتها أيادي الحاضر، الريف هو الأصل مثل جانيت ومن خلالها يحمّل الكاتب اللغة مهمة نقل رؤيته الفكرية السياسية والفنية يقول عن هذه المسارات بمستوى اللغة الرامزة التي تأثر فيها بلغة الحداثة والرمزية الغربية كبودلير مثلاً: "قد يبدو أن الثابت لنا هو حاجتنا الدائمة إلى التكنولوجيا الغربية.. ولن نحتاج إلى سياسات أنظمة الحكم العربية التي تذلنا وتبقينا تابعين.. لذا دعيني أتوطن فيك كعنوان.. وأنا من لحم ودم... وأنت الهدف وكلمة السر ومستودع لما قد يأتي". ص ١٢.

ومن خلال جانيت دائماً يبث الكاتب مذهبه في الحياة يقول: نحن من بعض الذين يبشرون بالتراث ونطالب بإعادة قراءته وتوظيفه في رؤيتنا والاستفادة منه في الكتابات التاريخية والاجتماعية والفلسفية والعلمية.. علينا أن نراجع هذا التراث.." ص ٤٦.

إن سر اللغة الرامزة في مباشرتها بالرسالة الفكرية في مقام رومانسي لا يتسع للسياسة والفكر الفلسفي. وبالطريقة ذاتها يعبر عن الحنين للأرض البكر يقول: "الإنسان وحرمون يتشابهان وكأنهما نصفا تفاحة... وما الطاقة الحديثة إلا ركيزة العدوانية وهدم كل ما هو جميل وأخضر في حرمون.." ص ٦٦.

٤ ـ ٢ ـ حوارية "رسائل حب":

تقوم الحوارية المستنطقة لجيل بل جيلين على صوتين مسخرين لأسلبة الرواية في اتجاه فني مقصود ومما ورد في ثناياها نشخصه بهذه الطريقة يقول الكاتب: "جانيت" رسالة ستكتمل" وقد وجدت فيها أن ما بيننا يتفاعل ولا ينفعل.." ص ٥.

ومن هنا تبدأ الحوارية وتستمر بصوت السارد ممثلاً في الكاتب والصوت المحاور لجانيت والذي سيحمل كل الرسائل ومنها هذه الرسالة يقول: "هل ما أدونه هنا، سيرة حب أو أن السيرة التي بدأت بالقراءة والنظر إلى هذا الماضي وأولياته؟" ص ٨٩.

وبتساؤل موجع يحاور الأرض الطيبة لبنان المتوحدة بجانيت يقول: "هل أصبح لبناننا يا جانيت، منفى لنا؟

وهل القرية التي لم تتجدد الحياة فيها وفوقها، هي بداية المنفى، الذي لم تعه إلا مؤخراً؟ ألم تكن القرية التي غادرتنا، هي المدخل لوطن بل لأوطان تغادرنا أيضاً؟ ص ١٤٦.

القرية هي العفوية والفطرة والبراءة هي حل أزمة الاغتراب الخانق لعصر المدنية

والعولمة المفرغة من محتواها.

إن طرح السؤال بالطريقة المباشرة يخلق بالضرورة حوارية لا في مستوى الكتابة الروائية وإنما في القراءة والتأويل أيضاً. ومن قراءة الرواية نلمح هيمنة صوت الكاتب في هذه الحوارية على بقية الأصوات وحتى على الصوت المحاور لأنه بصدد بث رسائل إيديولوجية بالدرجة الأولى يقول: "علاقتي بك كانت تحمل أسساً لم تحمل أبداً رغبة آنية.. رفقتي دونك هي رفقة لليأس والحزن.. الآخر يمارس مصالحه وإرادته علينا، هو الذي يحكمنا، وقد لا يذهب هؤلاء الحكام إلا بذهابه". ص ٩٣.

ولأن الكاتب محاور جيد باعتباره مؤسساً لحلقة الحوار الثقافي بلبنان والعالم العربي فإنه يستفيد في رسائل حب من كفاءته وخبرته وإن تميزت حواريته بالخوض في موضوع الحوار بين الشرق والغرب ومن خلاله صراع بين المدينة والقرية بتأثير الحوار الأول.

٣ ـ ٣ ـ تداخل جنسي الرواية والشعر في مستويات اللغة الروائية "لرسائل حب":

يضمن الكاتب لغة روايته مجموعة شعرية منحوتة من موضوعه النثري الرومانسي كما يبدو في ظاهره وقد تمكن من المزج بين اللغتين وهو اختيار جديد قديم للغة الكتابة الروائية يمكنها من التصنيف الأدبي الرسمي ولكنه ينسج أيضاً خصوصية الكتابة الروائية عند فرحان صالح وخصوصية إعادة الكتابة الأدبية للسيرة الذاتية الروائية في جنسين متشاكلين. يقول في قصيدة "حب":

"رأيت فيك جبال لبنان
في الصيف، الصخر والعوسج
.....
بنا ستكبر الأيام
وببعدك عني ستشيخ
ستصبح كما المسافات التي
تفرقنا" ص ١٥، ١٤.

كانت هذه القصيدة هدية اللقاء الأول بعد تسلم الرسالة التي لم تكتمل وبعدها قصيدة الألوان السبعة واقتراب ومنها كان عنوانها "حالات تبدلات الليل والنهار" يقول فيها:

"جانيت
ننطفئ كبيادر لبنان
أترك بلدي لأصبح طفلاً
يمارس هواياته
كما السنونو
هكذا تعلمك الغربة
هكذا يعلمك الخوف
في بلد لا أرى إلا خوفي
لا أمارس إلا شيخوختي" ص ٣١.

هكذا تتداخل أجناس الأدب في مناخ الرواية الخصب لتخلق مساحة لحرية الكلمة والحوار على حد تعبير "جوليا كريستيفا"، وحدها الرواية تستوعب تعدد مستويات التوظيف اللغوي والفني بل إنها لا تصنف كرواية دون هذا التعدد والمرونة وقدرة الاستيعاب، الرواية هي الإنسان الحي.

هي رسائل حب من نوع خاص لا يشبهه في مراميه إلا حب الله وحب الأم وقد عبر فيها فرحان صالح عن الانتماء والدفاع عن الخصوصية بلغة رامزة منفتحة على التأويل لينفرد ببناء فني للرواية الجديدة لا تصنف فيها الأجناس الأدبية بل تتداخل لتتماهى في عالم البوح وما الأدب في كنهه إلا رسائل حب محاورة للضمير والجمالي فينا.

استنتاج:

نستنتج من دراستنا لروايتين معاصرتين أن توظيف مستويات لغة الرواية تنوع بين الرمزي والشعري والمباشر بين الفصيح والمزدوج والثنائي العامي باتساق وانسجام يؤدي بالضرورة إلى التميز، فمن خلال التوظيف المتشاكل والمختلف لمستويات اللغة تشيد خصوصية أدبية للرواية العربية المعاصرة.

المراجع:

١ ـ د.عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة، عالم المعرفة، العدد ٢٠٠، الكويت ١٩٨٨ ص ٤٤.
٢ ـ المرجع السابق ص ٦١.
٣ ـ المرجع السابق ص ٣٨.
٤ ـ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة باريس، ١٩٨٧ ص ٧.
٥ ـ المرجع السابق ص ١٦.
٦ ـ المرجع السابق ص ١٧.
٧ ـ انظرمحمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، ص ١، ٢٠٠٣، ص ٦٨ ـ ٦٩.
٨ ـ انظر فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط ١، ١٩٩٩، ص ٣٠٢.
٩ ـ أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ٢٠٠٣.
١٠ ـ ماجدة حمود، الخطاب الروائي عند سحر خليفة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٢٧٢، ١٩٩٣.
١١ ـ فرحان صالح، رسائل حب، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان، ذاكرة الناس، الجزائر، ط٢، ٢٠١٠.
١٢ ـ نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتاب سورية دمشق ٢٠٠٣.
١٣ ـ حوار أجريته يوم ١٢ ـ ١٢ ـ ٢٠٠٩ مع الكاتب فرحان صالح علي هامش ملتقى الشعر في عيون المشارقة والمغاربة من تنظيم الجامعة اللبنانية.

□□

النقد والنظرية
في النقد الروائي العربي المعاصر

د. فيصل درّاج

هل يمكن الحديث بسهولة مطمئنة عن موضوع عنوانه: "التيارات النظرية في النقد الروائي العربي"؟ ليس الجواب سهلاً لأكثر من سبب ويعود أولها إلى تكوين النقد الأدبي العربي، الذي وفد مع أجناس كتابية أخرى ـ ومنها الرواية، من الغرب، كأثر لانفتاح مثقف حديث الولادة، يحسن اللغات الأوروبية، أو بعضها، على ثقافة مغايرة لثقافته، أقلقت وعيه واستولدت منه مبدأ: المقارنة. ولهذا لم يقم هذا المثقف بقراءة "الأدب"، من حيث هو، وهو مصطلح غامض على أية حال، بل عمد إلى مقارنة أدبه العربي، المثقل بالقيود والمراوحة، بأدب آخر أكثر تنوعاً وتجدداً، وعمد إلى مقارنة مجتمعه "العثماني" بمجتمع أوروبي صاغته أكثر من ثورة. هذا ما فعله خليل الخوري وروحي الخالدي وقسطاكي الحمصي وغيرهم، مصرّحين بـ"فتنة الآخر"، ومخففين الافتتان بإشارات إلى الماضي العربي المجيد، مستعيدين، غالباً، شعر أبي العلاء والمتنبي وصولاً إلى عنترة.

ولعل هذه المقارنة المزدوجة، التي تحتج على واقع عربي موروث وتنشد غيره، هي التي وضعت في كتابات الروّاد من النقاد نصاً مزدوجاً، أحدهما ينقد واقعاً اجتماعياً محافظاً شديد المحافظة، بلغة قريبة من لغة طه حسين في كتابه "في الأدب الجاهلي"، ويقارن ثانيهما بين واقع الأدب العربي وآداب الشعوب المتحضرة، كما كان يقال. ولهذا لن تكون النصوص النقدية لحسين المرصفي ـ الكلم الثمان ـ والخالدي والحمصي وصولاً، ربما ـ إلى الكتاب الماركسي "في الثقافة المصرية" ـ للعالم وأنيس في منتصف خمسينيات القرن الماضي، إلا عمومية نقدية، إن صح القول، تعطف الأدب على المجتمع والمجتمع على الأدب، مطالبة بأدب ومجتمع جديدين. ولم يكن بإمكان هؤلاء، على أية حال، أن يأتوا بغير ما أتوا به، تعبيراً عن وعي تاريخي قصّرت عنه نصوص نقدية كثيرة لاحقة.

وإذا كان في المقارنة المزدوجة ما يحيل على مجتمع يحتاج إلى أديب وقارئ جديدين، فقد كان في موضوع دراستها الأساسي، وهو الشعر، ما يردّ إلى مجتمع لا زال بعيداً عن زمن الرواية، بلغة د. جابر عصفور. فقد تأمل سليمان البستاني "مترجم الأوديسة" الشعر، وقارن بين الشعر العربي وغيره، وأعاد تأمله العقاد والمازني، بعد عقدين، في كتابهما المشترك "الديوان"، وأعطى فيه أمين الريحاني، بعد عقد لاحق، ملاحظات نبيهة. والحديث عن جنس أدبي شعري مسيطر حديث غير مباشر عن مجتمع زراعي، كما قال سلامة موسى في كتابه "ما هي النهضة؟". لا يعرف الكثير عن العلوم والفلسفة والرواية... لا غرابة ألا نعثر،

وحتى نهاية الربع الأول من القرن العشرين، إلا على ملاحظات عارضة، تخص النقد الروائي، جاء بها فرح أنطون، الذي ترجم إلى العربية، تنظيراً فرنسياً، وجبران خليل جبران، الذي اعتقد أن للرواية دوراً متميزاً في التحويل الاجتماعي، وأن في العقل الحكائي العربي ما يستضيف الرواية ويحسن ضيافتها. ألمح محمد حسين هيكل، الذي كتب رواية زينب، في كتابه "ثورة الأدب" ـ في مطلع الثلاثينيات ـ إلى دور الرواية في تصوير المجد القومي المصري القديم، دون أن يغادر، إلا قليلاً، العمومية النقدية، لأن كتابه عالج "الحداثة الأدبية" وما يشتق منها من أسئلة.

لم تستطع الجهود النقدية الريادية أن تسهم، كثيراً، في توليد الجنس الروائي، لأسباب تفسّر بأحوال المجتمع بغيرها أو تفسر بشكل أدق، بمعنى الأدب في أيديولوجيا تقليدية مسيطرة شديدة المحافظة، تختصره إلى البلاغة والموعظة، اللتين تفترضان تفاوتاً بديهياً بين المنشئ اللغوي البليغ وما عداه، وبين العارف الذي يوزّع الموعظة والجمهور الغُفل الذي يحتاجها. ولهذا أخذ رجال الدين على كتاب محمد المويلحي "حديث عيسى بن هشام" رذيلتين: الكذب، فما رآه في المنام لا يصدقه عقل تقي، والاقتراب من "أدب العوام"، الذي ليس فيه من الأدب شيء. صادرت الصفتان معاً، حتى نهاية العقد الثالث من القرن العشرين، إمكانية الاعتراف بالجنس الروائي كأدب "نبيل"، وهو ما ردع هيكل عن وضع اسمه على روايته، في طبعتها الأولى، وما أجبر المويلحي على تفسير كذب خياله بالدعوة إلى الفضيلة، مذكراً ببعض تعاليم الإسلام. دفعت صورة "الأدب" في الأيديولوجيا المسيطرة، كما المناهج المدرسية التي لم تتغير كثيراً حتى اليوم، بالنقد الروائي الوليد إلى هامش محدود، فهو عمل من اختصاص الصحف، التي هاجم مصطفى صادق الرافعي لغتها الهابطة، وهو نقد يتوقف كثيراً أمام "العبرة". أعطى المصري د. أحمد إبراهيم الهواري، في كتابه الممتاز "مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث" ـ ١٩٧٩ ـ صورة عن هذا النقد، الذي تناثر في مجلات وصحف كثيرة، أشهرها جريدة السياسة ومجلة أحمد حسن الزيات "الرسالة". والواضح في هذا أمران: إن الصحافة هي الحاضنة الأولى للنقد الروائي العربي، وأن النقد الروائي مجال سهل، يحتاج الاختصاص.

يمس السؤال الثاني: "التيارات النظرية"، التي توحي، بل تجزم، بأن هناك "نظريات" مختلفة واضحة الحدود، ارتكن إليها النقاد وأنتجوا نقداً روائياً. وقد تتوزع "النظريات المفترضة" على الديكارتية والوجودية والماركسية والبنيوية، وصولاً إلى التفكيك والتفكيكية... وهذه النظريات مرت على العالم العربي، أو على بعض أجزائه، دون أن تتوطن فيه، إلا قليلاً، لا بسبب سور في العقل العربي، وهو كلام سخيف، بل لأن الاجتهاد النظري لا ينفصل عن مجتمع متعدد يعيش الحوار والاختلاف، وهو ما لا نعثر عليه في العالم العربي إلا مصادفة. فلم يستطع طه حسين، الألمع والأشجع، أن يستمر في "تأملاته الديكارتية" طويلاً، فناور وتقدم وتأخر، قبل أن يلزم شيئاً قريباً من الصمت بعد انقلاب عام ١٩٥٢، إلى أن أحاله التاريخ العربي إلى "الأرشيف" ليرجع إليه، بين فترة وأخرى، مثقفون أوغلوا في الكهولة. ولم تكن وجودية الموسوعي المصري عبد الرحمن البدوي مختلفة المآل فبعد كتابه اللامع "الزمن الوجودي"، الذي استفاد منه محفوظ في ثلاثيته، دخل بدوره، بعد الانقلاب الناصري، إلى عالم نظري آخر، يحقق ويترجم ويجمع ولا يقول في النظرية شيئاً. ومع أن القوميين العرب انفتحوا، في خمسينيات القرن الماضي، بغبطة ضافية، على وجودية جان بول سارتر، فإنهم لم يصلوا، في المآل الأخير، إلى شيء كثيراً، بسبب قران نظري قسري، من ناحية، ولأن سارتر تخلى عنهم، بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، من ناحية ثانية. ولهذا بقوا مع بلاغتهم وإن كان بعضهم قد رحّل المناخ الوجودي إلى الرواية، ورواياتهم قليلة، على

أية حال.

ربما تكون الماركسية هي الوجه الأوضح بين النظريات المفترضة، لارتباطها بأحزاب سياسية، وبسبب مناخ فكري ـ سياسي، في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، دعت سارتر أن يقول: الماركسية أفق العصر ولا يمكن تجاوزها. بيد أن هذه الماركسية، وفي شرطها العربي، حوصرت كما حوصر المنتمون إليها ولم تعط، في النهاية إلا شذرات نظرية، باستثناء بعض كتابات المصري أنور عبد الملك، والأساسي منها كتب بالفرنسية (الديالكتيك الاجتماعي)، ومساهمات سمير أمين الكبيرة، وهو يكتب بالفرنسية أولاً، وما أنجزه اللبناني مهدي عامل. وما يقال عن الماركسية ينطبق على التحليل النفسي، الذي رحل ألمع ممثليه المصريين إلى باريس. أمّا البنيوية، التي صعدت عربياً في منتصف السبعينيات الماضية، فهي الأكثر حظاً والأوفر سعداً بين النظريات المفترضة، فقد ظفرت بأتباع في كل مكان، حتى في المواقع الأكثر محافظة. عاد ذلك إلى سببين: رأى فيها بعضهم، ولا أقول الكل، منظوراً تقنياً، يعفيه من قضايا السياسة والمجتمع، ويتيح له أن ينقد "حداثياً" الفكر التنويري والماركسي، متحرراً من الأيديولوجيا لحظة وغارقاً في أيديولوجيا انتقامية لحظة أخرى، كما لو كانت البنيوية هي الأداة الأكثر مواءمة للانتساب إلى الحداثة وتسخيفها أيضاً. يرجع السبب الثاني إلى ما دعاه كلود ليفي ستروس، أحد آباء البنيوية الكبار، في كتاب عنوانه "من قريب من بعيد"، بالتشاطر اللفظي الأقرب إلى الشعوذة و"الخمول الفكري"، الذي يدفع بالناقد الأدبي المفترض إلى لغة فخيمة المظهر فارغة المعنى. والتساؤل المحايد، وأقول التساؤل لا أكثر، هو التالي: كيف يمكن توطين بنيوية "موضوعية" في جامعات عربية لا تقبل كثيراً الأنثروبولوجيا والابستيمولوجيا وعلم اللغة الحديث وعلم التحليل النفسي الذي جاء به فرويد؟

يؤكد السؤال دور الجامعات ولا يستدعي الأفراد، الذين بذل بعضهم جهداً لامعاً في استئناس الوافد وتطويعه والاستفادة منه.

إذا رجعنا إلى التطبيق النقدي العربي المشتق من تلك "النظريات" التي لم يسمح لها، بالتفتح والتوطن، نجد ما يلي: طبق حسين منهجه الديكارتي على "الأدب الجاهلي"، وعلى شعراء عباسيين في "حديث الأربعاء"، وأنجز دراسة غير مقنعة عن "المتنبي"، ولم يعالج الرواية إلا قليلاً، منها واحدة عن رواية محفوظ " زقاق المدق"، ولم تقل شيئاً مهماً. ولم يأتِ القوميون الوجوديون أو الوجوديون القوميون بشيء ذي بال، إلا من تنظير معادٍ للواقعية، استكمل عداءهم الطويل للماركسية، حال كتاب السوري الراحل محي الدين صبحي "دراسات غير واقعية". وإذا كان جورج طرابيشي قد قدم ملاحظات لامعة عن الرواية، مستضيئاً بفرويد، حال دراسته لرواية توفيق الحكيم "عصفور من الشرق" ورواية عبد الرحمن منيف "حين تركنا الجسر"، فما انتهى إليه يعود إلى ثقافته الواسعة وحسّه النقدي الرهيف، قبل أن ينتقل إلى "المثقفين العرب ومجزرة التراث"، دون أن يترك وراءه تلاميذ يطبقون بشكل منهجي تعاليم فرويد ويونغ وإيريش فروم.

أنتج الماركسيون حراكاً ثقافياً واسعاً، لم ينجب معادلة التطبيقي في النقد الروائي، إلا في حالات قليلة، مثل دراسة الراحلة لطيفة الزيّات عن معنى التراجيديا في رواية محفوظ التاريخية، أو تلك الدراسة التي وضعها إبراهيم فتحي عن منظور محفوظ. فالماركسي اللبناني الطليق رئيف خوري درس عمر بن أبي ربيعة وامرؤ القيس وكتب شيئاً عن "ديك الجن"، ولم يقرب النقد الروائي، والماركسيان المصريان محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس نقداً في كتابهما الشهير "في الثقافة المصرية" عبد الرحمن البدوي وطه حسين والعقاد والحكيم، وانتهيا إلى تبخيس رواية محفوظ "زقاق المدق" والدفاع عن رواية حنا مينة "المصابيح الزرق"، مؤكدين أولوية أيديولوجيا الروائي

على بنية عمله الفنية. ولم يكن كتاب حسن مروة "دراسات على ضوء المنهج الواقعي" مختلفاً، فقد انصرف إلى الشعر ومحاورة لويس عوض وشرح معنى الواقعية، ولم يعط للرواية حيزاً واسعاً. ولعل اختصار الماركسية، في حالات كثيرة، إلى جملة من الكلمات الجاهزة، وليس بعيداً عن "الخمول البنيوي"، أفضى إلى كم نقدي لا كيف فيه، إلا في حالات قليلة، بعيداً عن اجتهادات ماركسية أوروبية لامعة، لا سياق تاريخي مختلف على أية حال، اندرج فيها جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان وبيير ماشريه وآخرون.

أعطت البنيوية، التي أرادت أن تجعل من النقد الأدبي علماً، ما أعطته، قبل أن ينصرف دعاتها إلى ما بعد البنيوية والتفكيك. وإذا كان هناك من دراسات لامعة في حقل الرواية، مثل دراسات بطرس حلاق عن الرواية المصرية، أو ما قامت به يمنى العيد وسعيد يقطين، على سبيل المثال لا الحصر، فهذا عائد إلى اجتهاد النقاد بوصفهم أفراداً لا إلى المنهج الذين التزموا به، ... تميزت الدراسات الجادة، التي نسبت إلى البنيوية، بأمرين: أولوية الاجتهاد الذاتي على المنهج، وأولوية الاعتراف بالنص على تحليله. يردّ البعد الأول إلى ثقافة الناقد وقدرته على تملك المنهج أو عدم تملكه، ويحيل البعد الثاني على الشروط المختلفة التي أنتجت النص، وقرّبته من غيره من النصوص أو فارقته عنها. فمن العبث كل العبث أن نرجع كتاب جابر عصفور عن طه حسين: "المرايا المتجاورة"، إلى البنيوية التكوينية، التي استفاد منها الباحث وعطفها على ثقافته الواسعة ومعرفته العميقة بطه حسين، وتلك النباهة الذاتية، التي تسبق المنهج قبل أن تقبل به. ولكن ما معنى هذا كله، وهل في المقدمات السابقة ما ينفي وجود نقد روائي عربي؟

يقول الجواب المفترض، صحيحاً كان أو خاطئاً، ما يلي: أنجز نقاد عرب، في أكثر من بلد، دراسات نقدية ممتازة ومتفرقة، بفضل جهدهم الذاتي لا بفضل المناهج التي اعتقدوا بصحتها. فلو كانت المناهج، من حيث هي، تقر النقد أو تهافته، لوقفنا أمام دراسات متناظرة، وهو كلام لا يحسن الوقوف. أكثر من ذلك: إن الذين يكثرون من الثناء على المناهج هم النقاد الأكثر فقراً في دراساتهم، فالمناهج وحدها لا تخلق نقداً، والتعالم النظري يبتذل النقد ويحوّله إلى كلمات متقاطعة، خاصة المناهج إن كانت ظلالاً للمناهج، في شرط عربي مفقر للثقافة، وفي جامعات عربية تدعو، غالباً، إلى التماثل والانصياع إلى المألوف.

ولعلّ هذا الوضع هو الذي يجعل من الحديث عن نقد حداثي وما بعد حداثي، وعن نقد واقعي وما قبل واقعي، حديثاً مدرسياً، غايته تسهيل الدراسة ربما، ذلك أن معنى النقد يقوم في الناقد لا في "بضاعته المنهجية".

ولهذا يطرح النقد الروائي العربي، في مقاربته الموضوعية، ثلاثة أسئلة: ما الأسباب التي أنتجت نقداً روائياً عربياً معوّقاً؟ وما الشروط التي تنتج ناقداً يتجاوز الإعاقة ويحتفي بالمجال المعرفي الذي ينتمي إليه؟ وما العلاقة بين البحث النقدي المجتهد والفكر الطليق، الذي يقارن بين "التيارات النظرية" ويذهب إلى نص نقدي خاص به؟ فإذا كان الأديب هو أسلوبه، فإن الناقد هو نقده، الأمر الذي يجعل من كل نظرية نظريات، ويمحو وهم المدرسة النقدية المتجانسة.

□□

أدونيس وانقراض الحضارة العربية

د.عبد النبي اصطيف

قال لي صاحبي وهو يحاورني: أنا أعلم أنك دعوت منذ سنوات في مقالة نشرتها في **الأسبوع الأدبي** إلى الصمت، وكنت مُحقاً، فيما أراه، بدعوتك هذه، ولكني أرى أن عليك أن تخرج عن صمتك وتسهم فيما يدور من نقاشات.

قلت: وهل تهم الكلمات هذه الأيام؟ أم هل يهم حملة الأقلام، وصانعو القرارات أياً كان نوعها، لا يعبؤون بهم ولا بما يبدون من آراء؟ فالحقيقة دائماً للسلطان والقلم لا سلطان له هذه الأيام.

قال: ولكنك وأنت من أنت علماً وثقافة وفكراً مسؤول بشكل أو بآخر عن تقصي الحقيقة وتوضيح ما قد يلتبس على القارئ المتخصص فما بالك بالقارئ العادي؟!..

قلت: صدق من قال: **"وعين الرضا عن كل عيب كليلة"**، إنك يا صاحبي تتحدث عني بعين الرضا وتود أن **تسمع** ممن تحب، وأنا لا يسعني إلا أن أنحني امتناناً لحرصك على سماع رأيي، ولكن خوفي ممن يسمعون بأذن واحدة، وهم كثر هذه الأيام، ويقرؤون بعين واحدة، أو ربما لا يقرؤون البتة، ويزعمون أنهم قرؤوا، وما هم بقارئين إلا ما يدور في أذهانهم.

قال: إنك تفكر أكثر مما ينبغي في **"المتلقي"**، وعليك أن تتذكر أن لكل كاتب قُرّاءه، وأن جماعة قُرّائك قد ترغب في سماع رأيك بما يدور حولها من نقاشات.

قلت: إنني أتابع ما يدور ولكني لا أبقي في نفسي منه إلا القليل، فالعمر أقصر من أن ننفقه إلا فيما نحبه، أو نمضيه إلا مع من نرتاح إلى صحبته، ولذلك فإن من الأفضل أن تسألني الرأي فيما تود سماعه.

قال: هو ذاك، فما رأيك في "أدونيس"؟

قلت: أنا مفتون به، فهو مُحَدِّث رائع، وصاحب لا تُمَلّ صحبته، ومنشد للشعر يَرِدُ به القلوب والنفوس من أقرب الطرق، فضلاً عن رحابة صدره، وحسن استماعه للآخرين.

قال: أنت والله مفتون به حقاً، ولكني لا أودّ سماع رأيك بالرجل، بل بما أثار، ويثير، من حراك ثقافي ـ أو بالأحرى صحفي ـ عندما تحدث عن خوفه من **"انقراض الحضارة العربية"**.

قلت: سألتني عن الرجل فأجبتك، ولم تسألني عما يكتب أو يلقي، وما دمت قد استدركت وأفصحت عما تريده مني، فإني أجيبك على الرحب والسعة.

قال: إنني والله متلهف لسماع رأيك، فهات ما لديك.

قلت: إن رأي أدونيس في الحضارة العربية قديم وليس جديداً.

قال: هذا صحيح، بل إن أدونيس نفسه أكد ذلك مؤخراً في مقالة "الزيارة" التي نشرت في صحيفتي **"الحياة"** و **"السفير"** عندما قال ذلك صراحةً: "ما قلته عن الثقافة العربية وعن انقراض الحضارة العربية، لم أقله للمرة الأولى، فقد قلته قبل هذه الزيارة- ويقصد زيارته إلى إقليم كردستان العراق- بزمن طويل في القاهرة ودمشق وبيروت وغيرها" (انظر: أدونيس، "الزيارة"، **السفير**، العدد ١١٢٨٦، الأربعاء ٦ أيار ٢٠٠٩م، ص ١٨)

قلت: ألا ترى أننا نميل إلى الحديث عن المعاد المكرور، ونمضي باستمرار في مستنّ الدروب؟

قال: هذا صحيح إلى حد بعيد، ولكن ما دام أدونيس قد عاد إلى ترديد رأيه، فما المانع من تكرار رأينا فيه؟

قلت: لا مانع من العودة، ولكن العود ينبغي أن يكون أحمد، وهاهو أدونيس في مقالته المذكورة آنفاً يعترض على نقاده الجدد، ويتهم بعضهم بالرد بحماسة سياسية قومية شبه عمياء "دون أية مناقشة تقوم على فهم دقيق" لما يقصده ووجه العماوة كما يراه هو أن مسألة "الانقراض" لم تناقش في ذاتها، ولم **تدحض بأدلة عقلية**، بل حُوّلت إلى مناسبة للغزو والتجريح، وهكذا أهملت المشكلة في نظره، وشُوّهت، وكانت حضارية فأصبحت شخصية.

قال: فما الذي لا تحمده في معاودة الحديث من جانب أدونيس، ومن جانب نقاده؟

قلت: فأما أدونيس فإنه، فيما يبدو لي، لا يميز بين مفهومين يستعملهما في حديثه وكأنهما مترادفان، وهما "الحضارة" civilization، و "الثقافة" culture، وثمة إجماع لدى دارسي الحضارة الإنسانية ومؤرخيها على أن هذه غير تلك، وإن كانتا على صلة وثيقة.

وثمة أمر آخر وهو أن مسألة إثبات انقراض الحضارة العربية أو نفيها لا تتم بأدلة عقلية، بل بأدلة تاريخية ملموسة، لأن وجود حضارة ما أو عدم وجودها لا يستند إلى أدلة عقلية، بل لابد في ذلك من شواهد ملموسة، وهذا ما غاب عن صاحبنا.

قال: هذا ما كان من شأن أدونيس، ولكن ما الذي لا تحمده في نقد القوم له؟

قلت: ما لا أحمده في نقدهم هو أنهم قوم يعملون وفق مبدأ **"أقل الجهود"** فهم لا يبادرون إلى مناقشة أية مسألة، بل ينتظرون مبادرة الآخرين ليقدموا ردود أفعالهم التي تتسم في الغالب بالعاطفية والسرعة والنزعة الشخصية، ومن ثمَّ لا تكون الحصيلة في نهاية المطاف مرضية بحال من الأحوال.

قال: أنت محق في هذا، فنحن بتنا عالة على "الآخرين" حتى في تفكيرنا في قضايانا، وعلى الرغم من أنني لا أودّ اتهام نقّاد أدونيس بأنهم كالنباتات الطفيلية التي لا تعيش إلا على عصارات النباتات الأخرى، فإن مما لا شك فيه أنهم يفتقرون إلى حس المبادرة، ولا يؤمنون بإرادة إنتاج المعرفة، ولذلك تراهم ينتظرون مترقبين من يبادر ويتحدث في مسألة ما لينصرفوا إلى مناقشته ويطلقوا من ثمّ مدحهم أو قدحهم له، وهم لا يدركون أن سلوكهم هذا إنما هو مظهر من مظاهر انحدار الأمة التي لم تعد تنتج المعرفة التي تحتاجها، وباتت مجرد مستهلك لما ينتجه الآخرون في كل ميادين الحياة.

قلت: ولعلك تذكر أنني أكّدت في العديد من المناسبات أن أية أمة في عصرنا هذا ـ عصر المعرفة والمعلومات ـ **لن تملك من فسحة الحياة إلا بمقدار ما تملك من فسحة إنتاج المعرفة.**

قال: لقد أحسنت فيما ذكرتني به، ولخصت معضلة أمة العرب في مطلع الألف الثالثة.

قلت: إن **عقب أخيل** في حياتنا المعاصرة، أو مقتل الأمة يكمن في عدم تفكيرها في أمنها المعرفي، فنحن أسرى، أو رهائن "الآخر"

الذي يمتلك المعرفة التي ينتجها، ونحن بأمس الحاجة لها.

قال: ولكن إنجازات العلماء العرب المعاصرين في مختلف ميادين العلم والمعرفة حقائق ملموسة، وشواهد واقعية، لكل من يشكك بقدرة العرب المعاصرين على الانتماء إلى عصرهم معرفياً.

قلت: هذا صحيح، ولكنها حصيلة جهود فردية، أفادت من فرص فردية تيسّرت لأصحابها في مؤسسات الآخر ـ الغرب في الغالب، ومعنى هذا أن هؤلاء لا يدينون بنبوغهم للمؤسسات والبنى العربية، وأدونيس محق في هذا. ذلك أن **"حياة الحضارات وحيويتها ونموّها وفاعليتها لا تقاس بأفراد مهما نبغوا"**.

قال: أنت تقرّ أدونيس إذن على ما يراه من القصور المؤسسي في مختلف المجتمعات العربية؟

قلت: بالتأكيد، فنحن لم نستطع أن نبني المؤسسات التي بنتها المجتمعات النظيرة على الرغم من انصرام نحو من قرنين على بدء عملية التحديث في المجتمعات العربية. بل إن ما نراه من **مؤسسات في مختلف المجتمعات العربية يُدار في الغالب بعقلية الفرد الذي لا يقيم وزناً البتة للعمل الجماعي او عمل الفريق.**

قال: دعك من كل هذا، ولنعد إلى مالم يرقك في كلام أدونيس.

قلت: لابأس، فلنعد، كما تريد، إلى كلامه.

قال: ذكرت أن أدونيس لم يميز بين مفهومي **"الحضارة"** و **"الثقافة"**، وهذا اتهام خطير لا يحسن بنا إطلاقه دون بيّنة واضحة وضوح الشمس.

قلت: أنت محق. دعني أشير بداية إلى أن **الحضارة الإنسانية واحدة، وليس ثمة من هوية لها غير الهوية الإنسانية، ولذا فإنها ملك للإنسانية كلها، لأن كلاً من أمم هذه الإنسانية وشعوبها وأقوامها قد أسهم، في رقعة ما من كوكب الأرض، في عصر ما من تاريخ الإنسانية، في هذه الحضارة،** ومن ثمّ فإن هذه الحضارة هي **نتاج جمعي مشترك للإنسانية، ولا يحق لأية أمة أو دولة أو شعب أن تحتكرها لنفسها أو تنسبها إلى عبقريتها.**

قال: ولكننا ننسبها فعلاً إلى عصر ما حيناً، أو أمة ما حيناً، أو قارة ما حيناً، أو جهة ما حيناً آخر. فنحن نتحدث عن حضارة ما قبل التاريخ، ونتحدث عن الحضارة اليونانية، ونتحدث عن الحضارة الأوربية، مثلما نتحدث عن الحضارة الشرقية مقابل الحضارة الغربية، ولا تنس الحديث عن الحضارة العربية-الإسلامية.

قلت: إننا نفعل ذلك لنشير إلى إسهام العصر، أو الأمة، أو القارة، أو الجهة في مرحلة ما من عمر الإنسانية إلى الحضارة الإنسانية، وهذه الإشارة هي في الحقيقة إشارة **إلى الإسهام الأكثر أهمية، ولا تعني أنه الإسهام الوحيد،** فعندما نتحدث عن الحضارة العربية الإسلامية، فنحن نشير هنا إلى أن أهم إسهام في الحضارة الإنسانية في تلك الفترة إنما جاء من الأمم والشعوب والأقوام والإثنيات التي انضوت تحت مظلة الدولة أو الدول الإسلامية واتخذت اللغة العربية لغة تدون بها هذا الإسهام.

قال: يبدو أنك لا تؤمن فقط **بأن الحضارة الإنسانية واحدة، بل تؤمن كذلك أنها حضارة مولدة ناجمة عن تفاعل الثقافات الإنسانية عبر الزمان والمكان.**

قلت: ما كنت أظنني سأفصح عن رأيي بهذا الإيجاز والوضوح مثلما أفصحت عنه.

قال: ولكن ماذا عن مفهوم الثقافة؟

قلت: الثقافة هي بمعنى ما **"التجليات المادية وغير المادية للحضارة" ولذلك فإنها تتلوّن بتلون منتجها وشروط حياته، ومن ثم فإنه يمكن نسبتها إلى قوم أو شعب أو عصر أو قارة وغير ذلك،** وهي **"مجموع الانتاج العلمي والتقني والمعرفي والفكري والفني والادبي، المادي وغير المادي على حد**

سواء، لأمة من الأمم أو لشعب من الشعوب في فترة زمنية محددة، وفي رقعة محدودة من هذا العالم".

وسُنّة الحياة هي التفاعل بين الثقافات، وتفاعلها يُغني الحضارة الإنسانية الواحدة، التي تتميز بجمعها بين الوحدة Unity والتنوع Diversity . هكذا كان حال ما ندعوه بالحضارة العربية ـ الإسلامية (التي أسهم فيها المسلمون وغيرهم ممن انضووا، كما ذكرت، تحت مظلة الدولة أو الدول الإسلامية، والتي أسهم فيها العرب وغيرهم من الأمم والشعوب والأقوام الأخرى ممن اتخذ العربية أداة لإسهامه في الحضارة الإنسانية).

قال: مادامت الحضارة الإنسانية واحدة، ولا يمكن نسبتها إلى قوم أو شعب أو أمة أو قارة أو جهة، فما موقع عرب اليوم في هذه الحضارة؟ وماذا عن إسهامهم فيها؟

قلت: **إسهام العرب في هذه الحضارة لم ينقطع، ولكنه تضاءل بسبب تشظي الأمة، ولا أقول تفرقها.** وهذا الإسهام يمكن أن يتلمس في ثلاثة مجالات:

أولها: حضور المعرفة العربية بوصفها القاعدة المكينة لعلوم راهنة، كالبرمجيات وسواها. فهل كان لهذه البرمجيات أن تتطور لولا الخوارزميات العربية، ولولا الصفر؟

وثانيها: حضور العلماء والباحثين العرب في عملية الإنتاج المعرفي الراهن، بالإسهام الدائم في مختلف علوم العصر ومعارفه من خلال وجودهم في المؤسسات العلمية والبحثية والجامعية في الغرب الأوربي والولايات المتحدة الأمريكية. والعلم ـ كما نعلم- لا وطن له، ولا هدف له إلا خدمة الحقيقة، ولا وظيفة له إلا الارتقاء بمختلف وجوه الحياة الإنسانية.

وثالثها: الإسهام المستمر لعلماء وباحثين عرب قرروا أن يبقوا في الوطن العربي ويعملوا بصمت ودأب وفي ظل ظروف قاسية مادية ومعنوية، لا تحفز على العمل العلمي البحثي ولا تساعد، إيماناً منهم بدورهم بوصفهم طليعة للأمة في سعيها للنهوض من كبوتها.

قال: ولكن إسهام المقيمين في الغرب ينسب إلى مواطنهم الجديدة، ولا يدخل في رصيد العرب، أو يحسب للأمة العربية، وإسهام المقيمين لا يحفل به أحد، ولا يظفر بأي تقدير، بل ربما جرّ على أصحابه الويل والثبور وعظائم الأمور.

قلت: هذا صحيح، ولكنه واقع الحال الذي لا يروقني، ولا يروقك، ولا يروق أدونيس ولا غيره.

قال: فما العمل إذن؟

قلت: العمل المطلوب هو **استعادة هؤلاء المسهمين في الداخل والخارج، واحتضانهم مجدداً من جانب أمتهم.**

قال: وهل يكون ذلك بدعوة المقيمين في الخارج إلى العودة إلى أوطانهم، وخدمة أمتهم، وتشجيع المقيمين في الداخل بمنحهم ما يستحقونه من تقدير وعون مادي ومعنوي حتى يمضوا بعيداً في عملهم ويحققوا ما يرجونه من معاودة الإسهام في الحضارة الإنسانية؟

قلت: الدعوة لا تكون بالمقال، بل بتغيير الحال، وذلك بتهيئة المناخات والظروف والشروط التي تحفز على الإنتاج المعرفي، وتيسر عملية إنتاج العلم والمعرفة على نحو يلبي احتياجات الأمة من جهة، ويسهم بالتالي في الحضارة الإنسانية المعاصرة.

قال: ألا ترى أن أدونيس يدعو بشكل غير مباشر إلى رفض الواقع العربي والسعي إلى تجاوزه؟

قلت: أدونيس **يحفز على رفض الواقع العربي باستفزاز الغيارى على مستقبل الأمة بنذير الشؤم الذي ينتظر الأمة.** وكان الأولى به أن **يحفز الهمم، ويعمق الإيمان بقدرة الأمة على تجاوز واقعها الذي لا يرضي، ويحدد، بوصفه شاعراً ذا رؤية/ أو رؤيا، كما يحب أن يشير إلى نفسه، معالم طريق النهوض.**

قال: ذكرتني بنظرة الرومنتيين إلى الشاعر ترى فيه نبياً يبشر بولادة جديدة.

قلت: صدقت في استرجاعك لهذه النظرة.

قال: ولكن النبي يكون عادة نذيراً وبشيراً، ويبدو أن أدونيس قد ملّ مهمة البشير في كل ما قدمه، فاختار في مطلع الألف الثالثة دور النذير.

قلت: **ربما يكون ما ذكرت، ولكننا محكومون بالأمل- إذا ماستعرنا عبارة المرحوم سعد الله ونوس-، ويشفع لنا في ذلك إيماننا بهذه الأمة وبقدرتها على معاودة إسهامها الحضاري عندما تعود إلى مقعد القيادة وتمسك من جديد بزمام أمرها، وتأخذ نفسها بإرادة المعرفة، فالمعرفة هي الحياة، وبها تستمر، وبها وحدها نحارب نذير انقراض الأمة والحضارة الإنسانية.**

□□

كوليت خوري الأديبة الإنسانة

د. يوسف جاد الحق

يقيناً أنه ما من مثقف في الوسط الأدبي في سورية أولاً، ثم في سائر الوطن العربي، وربما على ما هو أبعد يجهل الأديبة كوليت سهيل الخوري.. كوليت الخوري تلك الفتاة الطالعة أواخر الخمسينيات بإبداعات رائدة في الأدب النسائي (إن صحت التسمية) في قصص قصيرة، ثم لتحكي لنا حكاية حب مدهشة في روايتها (أيام معه)، تمزج فيها برهافة المبدع، وبراعة الواثق، بين الرومانسية الرهيفة والواقعية الجريئة المتمردة. نقول الجريئة لأنها في ذلك الزمن كانت أقرب إلى المحرمات، أو إلى المستنكرات، على الأقل، فأن تتحدث فتاة دمشقية، بصدق وشفافية، عن علاقة حب بينها وبين رجل فأمر غير معهود في بيئة اجتماعية محافظة كانت طابع المجتمع السوري آنئذ، لاسيما وأن الشفافية، أولاً: كشفت عن شخصية ذلك الحبيب، الذي لم يكن إنساناً عادياً، أو مغموراً، بل كان هو الآخر في بداية عنفوان عطائه في الشعر، تفرد بأسلوب عرف به فيما بعد، حتى أوشك أن يكون مدرسة شعرية في حد ذاته، وثانياً: أن صاحبة هذا الإبداع سليلة أسرة عريقة مشهورة في المجتمع الدمشقي الأرستقراطي. بيد أنه، وإن كان أرستقراطياً إلا أنه يتمتع بشعبية عامة عالية لمركزه السياسي - فضلاً عن العلمي والثقافي - ومواقفه الوطنية في الدفاع عن سورية وعن القضايا العربية وعلى رأسها قضية فلسطين في المحافل الدولية.

وتمضي كوليت الخوري، لتواصل مسيرتها الطويلة في عالمي القصة والرواية من جهة، والمقالة الأدبية من جهة ثانية. ولم تكن مقالاتها لتقل شأناً عن إبداعاتها في الأجناس الأدبية الأخرى، ولا نستثني من ذلك الشعر، الذي كتبته بالفرنسية والعربية. ويحسبنا أن نعلم كم هي شاقة كتابة الشعر بلغة أجنبية لمن لم تكن الأجنبية لغته الأم ما لم يكن مبدعه مجيداً لتلك اللغة إجادة لا تمنع أصحاب تلك اللغة نفسها من الإعجاب والإطناب بهذه القدرة الفذة على الإبداع.

لا ريب أن لنشأة الأديبة الكبيرة السيدة كوليت الخوري في ذلك البيت الدمشقي التليد، في محيط من الأهل الذين فيهم وبينهم أرباب بلاغة وفصاحة وثقافة عالية، تمتح من مصدرين هامين: تراثنا العربي الأصيل، وثقافة غربية معاصرة، لا ريب أن لهذه النشأة الأثر الكبير في التكوين الأدبي للكاتبة عززته وأثرته ما امتلكته من موهبة خلاقة مبدعة. فكوليت الخوري هي ابنة الدكتور سهيل الخوري، وحفيدة المرحوم فارس الخوري رئيس وزراء سورية الأسبق مع بدايات عهد الاستقلال عن الانتداب الفرنسي. ذلك الرجل الذي رفع رأس العرب، من سوريين وغيرهم في هيئة الأمم المتحدة دفاعاً عن أقدس قضية

عربية، فلسطين. وكان لصوته ومنطقه ومقدرته الفذة الأقوى والأكثر إقناعاً للأصدقاء، والأشد إفحاماً للأعداء هناك. وتاريخ سورية المعاصر قد سجل له مواقفه التاريخية الخالدة تلك.

ظهرت كوليت الخوري في حينه وأخريات ناشئات، من بينهن ليلى بعلبكي اللبنانية، وغادة السمان السورية. وكانت لهن جميعاً سمة تميزن بها، هي الجرأة في الطرح لمشاكل المرأة العربية في مجتمعاتنا، فحفلت أعمالهن بالنقد الجريء للسلبيات السائدة آنذاك، من تقاليد ليست في حقيقتها من تراثنا الأصيل، وإنما هي تراكمات من عصور التخلف الناشئة أصلاً عن مفاعيل حقبة طويلة من الاستعمار الأجنبي. كما تضمنت أعمالهن فيوضاً من التعبير عن مشاعر المرأة وأحاسيسها ومعاناتها، فضلاً عن تطلعها إلى التحرر من ربقة قيود فرضت عليها من قبل مجتمع ذكوري متحكم، وظالم في غالب الأحيان.

كتبت كوليت الخوري قصصاً قصيرة، اتسم بعضها بالطول حتى لتوشك أن تعد رواية قصيرة أو قصة قصيرة طويلة تعرف بمقاييس النقد الغربي بـ Long Short Story وفي بعض قصصها يمتزج السرد بالشعر أحياناً إلى جانب عناصر القص المعروفة، من حوار ومونولوج، وتداعيات اللاوعي، والفانتازيا، وغيرها. وحسبنا أن نذكر من قصصها مجموعتها الأولى (ليلة واحدة)، ثم (الكلمة الأنثى)، و(قصتان)، و(المرحلة المرة)، و(مر صيف)، و(دمشق بيتي الكبير)، وهذه الأخيرة صدرت عام ٢٠٠٨م وهي تضم تسع قصص كتبت في أزمان مختلفة متباعدة ما بين ١٩٦٣ و ١٩٨٥ الأولى (الخاتم الأخضر) والأخيرة (فتاة الأحلام).

في قصصها القصيرة ينكشف المكان بتفاصيله الصغيرة، وخفاياه الدقيقة، فتؤنسن الأشياء لتعطيها فاعلية إنسانية، وحركة تاريخية بحيث تتبدى لنا الصورة النابضة للمكان الحي، فنجد أزقة دمشق وحاراتها وكأنها تشارك في مشهديات لقاءات المحبين وتحتضنهم في حنان وشوق حميم.

وتتبدى براعة القاصة في فهم الجسد المتعدد الأوجه والسمات، وكيفية خضوعه لقيود المكان المحاصر بالكثير من المعوقات والقيود في الآن الذي ينشد حريته وانطلاقه متحرراً من تلك القيود والمعوقات، إلا أنه على الرغم من محاولات الشخصيات للانعتاق نجدها قد انضبطت، أو لنقل خضعت وتكيفت مع تلك العوالم المغلقة لنراها في حالات أقرب إلى الصوفية والوجودية المنطوية على ذواتها، مما يعكس الرؤية المعرفية والخلفية الثقافية التي تأسست عليها القاصة. وإنا لنكاد نجد في كل قصة نهجاً ظاهراً، أو تطلعاً خفياً داعياً إلى تحرير المرأة، ورغبتها في التمرد على ما هو سائد وقائم، ومن ثم الانغمار بروح العصر والتمتع بمعطياته، واللحاق بتطوراته المتسارعة الخطى.

ولكن القاصة، مع ذلك، تبدو متوخية الحذر في طروحاتها من إشاعة مفهوم ثورة تحررية شاملة للمرأة في مجتمع تعرف هي أنه لن يتقبل بسهولة الذهاب إلى هذه الحدود، فتنحو، من ثم إلى بث رؤاها، من خلال شخصياتها، بأسلوب لا يبلغ حد الصدام مع المجتمع ومفاهيمه السائدة.

أسلوب السرد القصصي هو السمة الغالبة في أعمال الأديبة كوليت الخوري. ولكنها سردية محملة دائماً بتخييل شعري مما يعطي قصصها نكهة خاصة عرفت بها في أسلوبها الكتابي.

وقد نلحظ تميز النهايات في العديد من قصص الكاتبة بما يبعث على الدهشة إذ نراها تفجأ المتلقي بما لم يكن يتوقع كنهاية منطقية للحبكة القصصية التي حدس بنهاية لها تبعاً لمقدماتها، ولكنها تأتيه بما لم يكن يتوقع كما أسلفنا. وهي محاولة للابتعاد عن المحددات التقليدية في مضمار الفن القصصي من بداية وحبة وذروة ونهاية.

أما في روايتها (أيام معه) فعلى الرغم

من الشخصانية التي قد يقنع كل قارئ على حدة نفسه بها، فإن الكاتبة قدمت عملاً متكاملاً بسرد حكاية حب طويلة قد لا تكون هي الحكاية الواقعية والفعلية، أو لنقل الشخصية التي عاشتها الكاتبة بالضرورة. ما يهمنا هنا أننا أمام نص صدر في بداية الستينيات من القرن الماضي، أسس لأن يكون للكاتبة الحق في أن تعد وبحق أول روائية سورية تملك هذه الجرأة في تشخيص توق المرأة إلى الحب كجزء من طبيعتها وكينونتها البشرية التي جبلت عليها، مما أكسب الأديبة كوليت الخوري شهرة واسعة، وجماهيرية لا يستهان بها عند العامة والخاصة على السواء.

يمتاز أسلوب الأديبة كوليت بالبساطة، فلغتها تخلو من التكلف والتعقيد، مما يضمن لها سلاسة محببة، وتدفقاً وانسياباً يشبه جريان الماء في نهر هادئ. وهي تختار مفردات سهلة معبرة، دون أن يفقدها ذلك سلامة اللغة وفصاحتها، وقوة بيانها مما يريح القارئ العادي ويملك عليه مشاعره، عماد ذلك سرد مشوق يتسم بالصدق والشفافية المبهرة. كما أنها أميل إلى استخدام العبارة القصيرة المكثفة. وقد نأتي بهذا المقطع على سبيل المثال:

"رذاذ المطر اللامع يرصع الغلالة الرمادية الشفافة المنسدلة على المنطقة. الرياح تزمجر وكأنها تود أن تمزق هذه الآفاق التي خنقها الشتاء. وفي نهاية الطريق المهجور تلوح من وسط الزمهرير نقطة سوداء تكبر وتكبر.. حتى ينشق الضباب عن معطف أسود واسع اختبأت فيه إنسانة ناعمة. هاهي تسير بخطى متوترة مسرعة. خطى حازمة على الرغم من الوعورة والعواصف. وجهها الربيعي يتحدى شهر كانون. والمدى المجهول يضيع في عينيها الواسعتين.."(*).

ولا ينبغي لنا أن تفوتنا الإشارة إلى أن الكاتبة كوليت الخوري لا تنقطع عن المشاركة في الندوات الأدبية والمناسبات الوطنية التي تقول فيها كلمتها، وتطرح رأيها ورؤيتها وإبداعها. أما فيما يتعلق بقضيتنا الفلسطينية العربية فلعلها ورثت عن جدها العظيم، فضلاً عن إطلاعها الذاتي، غيرتها التي لا حدود لها في الدفاع عنها والتعريف بها والاهتمام بأهلها حتى لتبدو وكأنها واحدة منهم.

لقد أسست كوليت الخوري لنفسها ـ دون تعمد السعي إلى ذلك ـ مكانة عالية في دنيا الأدب، ومكاناً سامقاً يتربع على عرش قلوب محبيها في سائر أوساط المجتمع السوري والعربي، ليس بسبب إبداعاتها الأدبية وحسب، وإنما بسبب ما تمتاز به من إنسانية رهيفة بادية، وشخصية جذابة يجملها تواضع جم، وابتسامة رقيقة شفيفة لا تفارق ثغرها أبداً. وإن لها من الحضور بمعنييه: الشخصي (الفزيقي)، والكتابي تعبيراً عن كاريزمية نسائية طاغية لم يضعفها، بل زادها إبهاراً كر السنين.

(*) قصة (الخاتم الأخضر) من كتابتها (دمشق بيتي الكبير) ـ منشورات وزارة الثقافة عام ٢٠٠٨م.

□□

دماغنا... كيف تعلّم القراءة؟
وهل يتطوّر بعد منتصف العمر؟

إعداد وترجمة: حصة المنيف

الدماغ البشري، تلك الكتلة الصغيرة التي تحتل أرفع مقام في أجسادنا، مكانةً ومكاناً، الكتلة التي تتحكم بكل حركة ونأمة لدينا مهما كانت ضئيلة وغير مرئية، والتي تميّز الإنسان عن كل المخلوقات الأخرى التي خلقها الله بقدرتها على التفكير والإبداع، هذه الكتلة حيّرت الإنسان في حدود قوتها وفعاليتها وستظل تحيّره إلى أن يرث الخالق الأرض وما عليها.

هاهي عيناك تتنقلان فوق هذه الصفحة البيضاء محاولة فك الرموز السوداء المخطوطة عليها فيحوّلها دماغك إلى أحرف ومن ثم يترجمها إلى أفكار، إنها عملية بالغة التعقيد والدقة يحاول المفكرون سبر أغوارها وفكّ طلاسمها. وما يزيد غموض قدرة العقل البشري على القراءة أنها مهارة حديثة العهد نسبياً إذ إن ابتداع الكتابة تطور حديث نسبياً مقارنة بمهارات الكلام والرؤية والتذكر، إذ عمرها، أي القراءة، يتراوح بين خمسة آلاف وعشرة آلاف سنة.

أحد من حاول سبر أغوار هذه المهارة عالم القدرات الإدراكية الفرنسي ستانيسلاس ديهاين (Stanislas Dehaene) في كتاب له صدر مؤخراً ويحمل عنوان "قراءة الدماغ". وتقول أليسون جوبنك (Aleson Jopnik) في مراجعة لها للكتاب في ملحق آخر الإصدارات لصحيفة نيويورك تايمز الأميركية إن كتاب "قراءة الدماغ" يحوي اختبارات معقدة وتفاصيل مثيرة للانتباه حول قدرة الدماغ البشري على القراءة. وهو يفصّل في شرح تفاصيل الدارات الكهربائية التي تتولى ترجمة الرموز وتحوّلها ليقرأها الدماغ ويحولها إلى أفكار. ثم ينتقل ليستعرض كيفية تطور أحرف الكتابة من المسمارية والهيروغليفية والإغريقية واللاتينية إلى الأحرف الهجائية المختلفة التي ابتدعها الإنسان في مختلف أصقاع الأرض.

وما يلبث أن يتناول الكتاب كيفية تعلّمنا للقراءة في طفولتنا ومشكلة الخلل في القدرة على إتقان القراءة التي يعانيها بعض الأطفال. إن علينا في كل مرة نفكّ فيها مغاليق كلمة ما، كما يقول الكاتب، أن ننظر بإجلال وإكبار لتطور الدماغ وبراعته. فأكثر وسائل التكنولوجيا تعقيداً وتطوراً لا تستطيع أن تتعرّف إلى الكلمات كما نتعرّف إليها نحن، بني البشر. وطالما حللت فلسفة علوم الإدراك مهارات الكلام والرؤية والتذكر كمهارات تتطلب حسابات معقدة ينجزها الدماغ. أما كتاب "قراءة الدماغ" فهو يضيف القراءة إلى قائمة تلك المهارات.

يتبنّى ديهاين، في بحثه أموراً تتجاوز مهارات القراءة على تلك التي تتعلق بالطبيعة البشرية حيث يتبنى نظريات تتعلق بالسليقة المتأصلة لدى بني البشر والتي جاء بها عالم اللغويات الأميركي الأشهر "نعوم تشومسكي"

(Naom Chomsky) منذ خمسين عاماً. وتتركز هذه النظريات على القول إن القراءة مقيدة بقيود شديدة في التركيبات المتأصلة في الدماغ لا تسمح إلا بالقليل من المرونة بحيث بالكاد توفر القدرة على ممارسة مهارة القراءة.

هنالك نوعان من السليقة، كما يشير المقال. ويعتقد تشومسكي بأننا نولد ولدينا تركيبات إدراكية وعصبية محددة تحددها المورثات (الجينات)، وهي تركيبات تتجاوز آليات التعلم العامة القليلة. ولقد أصبح هذا النوع من السليقة المتأصلة العمود الفقري للعلوم الإدراكية. وعلى هذا فالدماغ ليس سجلاً فارغاً.

غير أن النوع الآخر والأكثر أهمية من السليقة المتأصلة لا يتعلق بماضي الدماغ بل بمستقبله. ويجادل تشومسكي بأن التركيبات الغريزية تضع قيوداً شديدة على الدماغ البشري. وعلماء النفس التطوريون الذين يرددون آراء تشومسكي يقولون: إننا نملك النمط نفسه من الدماغ الذي كان لدى أجدادنا البدائيين الأوائل مع بعض التغييرات الطفيفة في الهوامش.

غير أن الكثيرين من علماء الاجتماع، كما تقول جوبنك، يرفضون هذا الرأي، كما أخذ جيل جديد من مختصي العلوم الإدراكية والعلوم العصبية يرفضونه أيضاً. وقد طوّر مختصو علوم الحاسب خلال السنوات القليلة الماضية أساليب تعليم آلية يمكن من خلالها لأجهزة الحاسوب أن تحقق اكتشافات جديدة كلياً، ويقول مختصو العلوم الإدراكية: إن أدمغة الأطفال أنفسهم تتعلم بذات الطريقة. أما مختصو العلوم العصبية فقد تبين لهم أن الدماغ أكثر مرونة وأكثر تأثراً بالخبرات التي يمر بها صاحبه مما كنا نظن من قبل. أجل، فالدماغ في رأسهم شديد البناء ولكنه مرن جداً في الوقت ذاته. ليس الدماغ سجلاً فارغاً، هذا صحيح ولكنه ليس نقشاً على الحجر لا يمكن له أن يتغير.

يقول ديهاين إننا نتمتع بالفعل منذ الولادة بأدمغة محكمة التشييد ولكنها تتحول وتتبدل أيضاً بفعل خبراتنا، خاصة المبكرة منها. ونحن أقدر على إعادة تشكيل البيئة المحيطة بنا باستمرار أكثر من أي مخلوقات أخرى. كما أننا نتمتع بفترة طفولة طويلة نسبياً إلى درجة استثنائية يظل لدينا خلالها دماغ مرن. وكل جيل جديد من الأطفال يترعرع في وسط البيئة الجديدة التي خلقها له آباؤه ولذا فإن من الممكن للدماغ البشري أن يتغير بصورة جذرية خلال أجيال متعاقبة قليلة العدد. وغدا هذا التغيير أكثر وضوحاً لدى قراء القرن الحادي والعشرين. فإذا كنت دون الثلاثين من عمرك الآن فعيناك في الغالب تقرآن من شاشة وليس من صفحة كتاب.

إننا نشهد جيلاً جديداً من الأطفال، كما يشير المقال، لديه أدمغة مرنة أعادت تشكيلها البيئة الجديدة. فقد ترعرعوا وهم يرسمون رسوماً تخطيطية فوق شاشة حاسوب مما يشكل طبيعة جديدة لهم، هي في الواقع جزء لا يتجزأ من خبراتهم المبكرة، تماماً مثلما يتعلمون اللغة والقراءة. وهنالك من الأسباب ما يحملنا على القول بأن أدمغة هؤلاء الأطفال ستكون مختلفة مثلما يختلف دماغ قارئ على القراءة عن آخر أمي.

تتساءل أليسون جوبنيك في مقالها عما إذا كانت هذه الحقائق تبعث لدينا مشاعر الحزن أم الأمل؟ وتشير إلى أنه سبق لسقراط أن عبّر عن خشيته من أن تقوّض القراءة قدرة الإنسان على الحوار التفاعلي. وهي تقول: إن سقراط كان محقاً في ذلك بالطبع، فالقراءة تختلف عن الكلام. ووسائل الإعلام القديمة إنما كانت تقوم على الكلام والغناء والمسرح، غير أنه تمت إعادة تشكيلها بابتداع الكتابة ولكنها، أي الكتابة، لم تستطع استئصال جذورها، وهذا ما يثلج صدور أولئك الذين ما زالوا يعشقون رائحة الكتب.

وتختتم الكاتبة مراجعتها لهذا الكتاب "قراءة الدماغ" بالقول: إن هذا القفز المتواصل عبر الزمن بين الأدمغة القديمة وورثتها الجديدة، من الأجداد إلى الآباء ثم الأبناء، بين التقاليد الموروثة والإبداعات الحديثة هي كلها

في الواقع جزءٌ من الطبيعة البشرية وقد تكون الجزء الأعمق من هذه الطبيعة. ربما كان لها وجهها المأساوي ولكن لا بدّ لنا، كآباء وأمهات، من أن نرقب أبناءنا وهم ينزلقون، دونما رجعة، إلى أحضان مستقبل لا يمكن لنا نحن أن نصل إليه. غير أن من المؤكد أن قصة القراءة والتعلم ووسائل التواصل الحديثة المفرطة ستعمل على إعادة توجيه دارات دماغ بني البشر. إنها قصة تبعث على الأمل وإن كانت تثير في نفوسنا في ذات الوقت نوعاً من الأسى.

* * *

هذا هو إذن ما يتوقعه الباحثون لمستقبل الأجيال الراهنة وأجيال المستقبل. فماذا بشأن من تقدم بهم العمر ممن تجاوزوا منتصف العمر أو يكادون؟ الآراء السائدة هو أنه ليس أمام هؤلاء، أو في معظمهم على الأقل إلا أن يتقبلوا فقدان قدراتهم الذهنية شيئاً فشيئاً. ألسنا نفزع حين تقع نظراتنا على الكتب التي قرأناها واستمتعنا بها لنكتشف بأننا لا نكاد نتذكر من محتوياتها إلا النزر اليسير؟ يذهلنا ألا نتذكر ما تناولنا من طعام في وجبتنا الأخيرة، غير أن ما يحرجنا أشد الإحراج أن نقابل شخصاً طالما ربطتنا به علاقات وثيقة فلا نتذكر من يكون. هل من اللائق أن نستفسر منه عن اسمه وهو يتغنى أمامنا بتلك العلاقات التي ربطتنا؟

بربارة ستراوش (Barbara Strauch) محررة القضايا الصحية في صحيفة نيويورك تايمز الأميركية نشرت مقالاً يحمل عنوان: "كيف تدرب دماغك وأنت تتقدم في العمر" يفند الآراء التي تقول إن هذا التردي في الدماغ مع تقدم العمر هو قدر لا رادّ له. ستصدر الكاتبة قريباً كتاباً يحمل عنوان "الحياة السرية لدماغ متوسطي العمر" وهي تقول في مقالها: "مع تزايد معدلات عمر الإنسان تمتد الفترة التي يطلق عليها مسمى "منتصف العمر" من الأربعينيات إلى الستينيات. وخلال هذه الفترة قد نشعر شيئاً فشيئاً بالارتباك وربما بالذهول المتزايد. فقد تضع الطعام على النار، وما يلبث أن يدق جرس الهاتف أو الباب. تمضي لتلبي النداء وتنسى أمر ذلك الطعام ليفور ويحترق. والمتعارف عليه أن الدماغ يتعرض لما يعرف بالتوهان أو يدخل في حالات من أحلام اليقظة.

ويضيف المقال: "هذا ما يثير لدينا التساؤلات: هل يمكن للدماغ أن يتعلم بعد أن تتقدم به السنون وأن يتذكر ما تعلّمه من قبل؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن لأدمغتنا أن تنتظم في فصل دراسي من جديد؟

وإجابة على تساؤلها تقول: "قد يغرينا أن نقتصر في البحث على أنماط الخلل التي تعتري الأدمغة وهي تتقدم بالعمر. غير أننا نتجاهل بذلك مدى القدرات التي حققتها أدمغتنا. هذا الجانب هو ما أخذ العلماء يركزون أبحاثهم عليه ويتعمقون فيه، وهم يؤكدون لنا بأن الأدمغة تتابع نموّها خلال فترة منتصف العمر، بل وفي الفترات التي تليها. وهم يحاولون إثبات بطلان وجهات النظر السابقة التي تقول فيما تقول: إن الدماغ يفقد ما يصل إلى أربعين في المئة (٤٠%) من خلاياه مع تقدم السن، ويعتقدون بأن ما خزّناه في أدمغتنا ربما لا يكون قد تلاشى واختفى بل إنه في الواقع تجمّع واختبأ في ثنايا خلاياه ولا يحتاج المرء بالتالي إلا لتحضير خلاياه العصبية".

أحد تفسيرات ذلك أوردته الدكتورة ديبورا بيرك (Deborah Burg) أستاذة علم النفس في كلية بومونا (Pomona) في ولاية كاليفورنيا الأميركية والتي أجرت أبحاثاً في تلك الحالات التي نشعر خلالها بأن أمراً ما هو، كما يقال، "على رأس لساننا"، ولكننا لا نستطيع أن نسترجعه على الفور. وهي تقول بأن دراساتها تدل على أن مثل هذه الحالات تتزايد لأسباب منها أن التوصيلات العصبية التي تتلقى المعلومات وتعالجها وتنقلها قد تضعف بحكم عدم الاستعمال أو التقدم في العمر.

غير أنه تبين للأستاذة بيرك أنه، إن تمّ

شحن أصوات قريبة من تلك التي نحاول تذكرها فإننا ما نلبث أن نتذكر العبارة أو الاسم الغائب عن أذهاننا. إذ إن من شأن التشابه في الأصوات أن يعيد تشغيل توصيلة الدماغ (كما قد يساعدك أن تردد الأحرف الهجائية بالترتيب إلى أن تقع على الحرف الأول للكلمة التي غابت عن بالك).

قد يحدث هذا التداعي بصورة آلية أحياناً دون أن نلاحظ ذلك. فالمعلومة موجودة في ثنايا الدماغ ولا تحتاج في الواقع إلا لبعض "النخس" لكي يستعيدها الذهن، بل إن الباحثين توصلوا في الآونة الأخيرة إلى استنتاجات أكثر إيجابية. فهم مقتنعون بأن الدماغ يصبح أكثر قدرة، بعد منتصف العمر، على التعرف إلى الفكرة المركزية وعلى تمييز الصورة الكلية. وإذا أمكنت المحافظة على الدماغ في حالة جيدة فإنه سيبقى قادراً إلى استحداث سبل تمكن صاحبه من التعرّف إلى الأنماط وبالتالي التوصل إلى أهمية قضية ما وإلى الحلول المناسبة بصورة أسرع مما يمكن للأشخاص الأصغر سناً أن يتوصلوا إليها.

المهم هو العثور على أساليب من شأنها إبقاء توصيلات الدماغ في حالة حسنة وتشكيل المزيد منها.

تنقل "باربارا ستراوش" عن الدكتور كاثلين تايلور (Kathleen Taylor) البروفيسور في كلية "ماري" في ولاية كاليفورنيا الأميركية والتي درست الأساليب الفعالة لتعليم الكبار، نقلت عنها قولها إن المتخصصين يعتقدون بأن أحد السبل الناجعة لدفع الخلايا العصبية في الاتجاه الصحيح بهدف تحفيز التعلم لدى هؤلاء إنما يقوم على دفعهم لتحدي الفرضيات ذاتها التي بذلوا قصارى جهدهم لتجميعها وهم في مقتبل العمر. فأمام أدمغة مليئة بالفعل بمسارات عصبية جيدة التوصيل فإن على من يريدون التعلم من كبار السن أن يُهزّوا، بعض الشيء نقاط الاشتباك العصبي لديهم بمواجهة أفكار معاكسة لما كانوا يتبنونه من أفكار. والجدير بالذكر أن البرفيسور تايلور في السادسة والستين من عمرها وبذا فهي ضمن هذه الشريحة من الناس.

وتعليم الكبار، في رأيها، يتركز على تعلمهم حقائق جديدة. بل إن التطوير المستمر للأدمغة والأسلوب الأغنى للتعلم قد يتطلب "الارتطام" بأناس وأفكار على خلاف مع الأفكار التي كان يحملها هؤلاء الأشخاص. إذ يجب أن تركز فصول التعلم الناجح على التعرض لوجهات نظر متعددة ومن ثمّ محاولة فتح مغاليق الشبكة الدماغية بإمعان النظر في الكيفية التي تحولت فيها وجهات نظر هؤلاء إزاء العالم نتيجة لما تعلموه من جديد.

يجب أن يتجاوز الهدف من التعلم، في رأي البروفسور تايلور، الحصول على المعلومات إلى مجابهة وتحدي المنظور الذي كان يحمله الكبار سابقاً للعالم. إذ إنك إن اكتفيت بمعاشرة من يوافقونك الرأي ويقرؤون في المصادر نفسها التي تقرؤها فإنك لن تتصارع مع التوصيلات العصبية القائمة فعلاً في دماغك.

هذا الصراع هو بالضبط ما يحافظ على الدماغ في حالة حسنة:

فالمطلوب هو أن تخرج من المنطقة المريحة لك لكي تحفز دماغك. تعمّد تعلم شيء جديد مثل تعلم لغة جديدة أو اتباع نهج مختلف في عملك.

إن لدينا كالبالغين، كما تقول الدكتورة تايلور، مسارات دأبنا على السير عليها. والمطلوب هو تهشيم البيضة الإدراكية لدينا وإعادة خلطها مجدداً، فإن تعلمت شيئاً بهذه الطريقة وإذا ما تأملت بالنتيجة من جديد فإنك ستجد بأنك اكتسبت طبقة طلاء هي من التعقيد ما لم تكن تملكه من قبل، وهذا ما يساعد دماغك على متابعة التطور.

تنقل "باربار ستراوش" عن البروفيسور "جاك ميزيرو" (Jack Mezirow) أستاذ الشرف في كلية كلولومبيا للمعلمين قوله: إن أفضل طريقة لتعلم الكبار هو أن تقدّم لهم ما

يمكن أن يسمّى "معضلات مربكة"، أو بعبارة أخرى ما يدفعهم إلى التفكير الانتقادي لفرضيات كانوا قد اكتسبوها من قبل. وقد توصل "ميزيرو" إلى هذا المفهوم في تعليم الكبار منذ ثلاثين عاماً بعد دراسة حالات نساء عدن إلى الدراسة بعد انقطاع طويل. إذ لم تتخذ أولئك النسوة هذه الخطوة الجريئة إلا بعد التحادث معهن مرات عديدة مما ساعدهن على تحدي المفاهيم التي كانت مترسّخة لديهن في تلك الحقبة التي لم تكن النساء فيها يقدمن على أعمال يعتبرنها من أعمال الرجال.

هذا الاكتشاف من جانب أولئك النسوة هو الأمر الضروري في قضية التعلم لدى الكبار. إذ إن لدينا في أدمغتنا، بعد أن تقدم بنا السن، ممرات دماغية متأصلة وعلينا أن نعيد النظر في أساليب رؤيتنا للأمور، وهذا هو السبيل الأمثل للتعلم لدى الكبار. وإذا ما تمكنّا من انتهاج هذا السبيل فإننا سنحتفظ بحدة أذهاننا.

❑❑

غزليات عبد الرحيم الحصني
بين الفن والمعيار

د. فوزية زوباري

يقول صاحب الزهرة(١):

ليس أمر الهوى يدبّر بالـ

رأي ولا بالقياس والتفكير

إنما الأمر في الهوى خط ات

مُحْدِثاتُ الأمور بعد الأمور

هكذا هي عاطفة الحب؛ انفعال تلقائي عفوي المصدر والبواعث، وكذلك هي غزليات عبد الرحيم الحصني، موهبةٌ فطريةٌ تنفلت من القلب دون جهد أو عناء، وشعورٌ انفعالي، يتفاعل مع الحدث أياً كان، ليرتدّ تعبيراً لفظياً ينساب انسياب الجدول بموسيقاه الهادئة العذبة. تمتح من القلب دون العمق، ومن خبرة الشاعر الذاتية التي ثقفتها التجربة والمعاناة أكثر مما أملتها المعرفة والثقافة.

وما وقفتنا مع غزليات الحصني إلا وقفةٌ مع ذاته كما نظر إليها وتملاها، ومع المرأة التي كانت صنوَ تلك الذات، وما أنتجته هذه الوقفة من مشاعرَ وانفعالات كانت "نزف" قلبه وقلمه، كما كان يحلو له أن يقول، سُبكت في قالب لفظي تعتوره شبكةٌ من العلاقات البسيطة لكنها الرصينة والمترعة بعبق الشعر القديم بلغته الجزلة، وأسلوبه الفطري البسيط، وموسيقاه المناسبة وفي فطرية نظرته الحسيّة نحو المرأة.

عناوين قصائد الغزل عند الحصني تشكل عتبة للدخول إلى فنائه الشعري، نذكر من هذه العناوين، على سبيل المثال لا الحصر:

"سابحة، أنت والشعر، همسة، ساحرة، سمراء، شفاه، اعتراف، رشاقة، جميلة، الخمرة، المسكرة".

كما نجد في هذه العناوين دعوة حسّية سافرة إلى تملي الجمال الظاهري أو الشكلي للمرأة دون الباطن، الذي يبقى خفياً على عين الشاعر وعلى فكره، بل لنقل خافياً عن ملاحظته. وهذه نقطة رئيسة من نقاط التقاء الشاعر الحصني مع صنوه الشاعر القديم، الذي لم تتعدَّ نظرته الجانب الحسيّ من المرأة، فلم يتعمق في الكشف عن دواخلها، عن معاناتها، وعن تفكيرها. وإن كان للشاعر القديم عذره في بساطة التجربة وسذاجتها آنذاك، وبساطة الثقافة والفكر، واعتماد الشاعر على الموروث والمألوف من العادات والتقاليد التي كانت تضع المرأة ذلك الوضع الفطري الساذج، وفي تعبيره عن مشاعره الحسيّة التي ما هي إلا الانعكاس الطبيعي لما حوله، وبساطة الذخيرة الثقافية في مجتمعه آنذاك، فكيف، إذاً، نبرر أو نسوغ للحصني هذه المشاعر الحسيّة البسيطة بساطة الحياة القديمة، وليس الحياة أو المجتمع أو حتى الزمن الذي عاشه الشاعر المحدث. هذا

الزمن الذي شهد تحولات جذرية بثوراته العلمية التي أحدثت قطعاً مع الماضي، وفتحت للبشرية عهداً جديداً تغيرت معه، كماً ونوعاً، المعطيات الثقافية والحضارية.

أغلب الظن أن ذلك يعود إلى بساطة الحياة، وبساطة الثقافة والمعرفة التي نهل منها الحصني ذخيرته الشخصية، ولم يكن شعره، بجميع موضوعاته، إلا الانعكاس الفعلي لتلك المعرفة... كان شاعر مناسبات، كما يقول صديقه ومقدم مختاراته(٢).

وطبيعة هذا الشعر أنه انفعال بالمناسبة التي يتحدث عنها، وكذلك الأمر في غزلياته، التي، وكما تشير عناوين قصائدها، في أنها كانت الانفعالات آنية بلقاء عابر، أو صدفة عابرة أو جمال عابر ترك أثره في نفس الشاعر.

وهكذا كانت المرأة رمزاً جمالياً محركاً وباعثاً على قول الشعر، دون أن يكون لذلك الباعث ثقل التجربة ومرارة المعاناة، شأنه شأن شعراء الحب والغزل المعروفين.

يقول الحصني(٣):

عندي لكل جمال لاح قافية

أما العيونُ فلي فيهنّ ديوان

لا تسأليني بغير الحسن معرفة

أنا الذي ألهمتني الشعر أجفان

دلالة الفعل لاح ربما تفسر، إلى حد بعيد، تلك الآنية أو الوقتية أو المناسبة.

في مكان آخر يقول:

بدَعُ الشفاه ورفة الأجفان

تركت جنوني في محل جَناني

تركت جنوني في محل درايتي

وأتت على خلدي وطول مراني

مالي أميد بلفحة أحسستها

أعدمتُ كل مواهب الشجعان

أين انتمائي للعلاء.. ما السما

بل أين أين إرادتي... وكياني

أتذوب هذه المعطيات بنظرة

يا للمواهب ترتمي بثوان

ويبقى الإنسان الفطري بالطبع، القابع داخل الشاعر، أو العائد بملء إرادته إلى الفطرة هو المسيطر على الشاعر المتغزل الذي تبع ظل المرأة وحسنها طائعاً منذ العهد(٤).

ويبقى هذا الحيّز من الوصف الحسي للمرأة، يدخل ضمن المعيار الذي شكلته الثقافة الموروثة، وكان الأساس المتين للصورة الشعرية التي توسل الشاعر القديم بها إلى فنه، والتي حددها عمود الشعر بأركانه لا سيما ما يتعلق بالتشبيه والاستعارة والخيال، والتي تطورت بتطور ظروف الحياة إلى أن وصلت إلى مرحلة متقدمة، فانزاحت عن المألوف، والمعتاد لتصبح الندرة والغرابة، والابتكار هي الروائز الأهم في تلك الصورة. فهل كان الحصني وفياً لصورته الفنية؟

إن أي مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس متين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه. لأن الصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه. والخيال الشعري هنا نشاط خلاق، لا يستهدف نقل الواقع بكل معطياته، أو إعادة تشكيل صور المحسوسات بعد غيابها عن الحسّ أو عن الإدراك المباشر لتصبح، بالتالي، صوراً ذهنية، أو ليعيد تشكيل صور المحسوسات على النحو الذي يريد، وفي صور فنية جديدة. وليست الصور الفنية إلا الطريقة الخاصة بكل شاعر في التعبير، أو في وجه من أوجه الدلالة

تنحصر أهميتها فيما تحدثه من خصوصية وتأثير في معنى من المعاني. بل تغدو هذه الصورة، وسيلة لإدراك حقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكها وتوصيلها. ونجاح هذه الصورة أو فشلها مرتبط بشبكة علاقاتها مع غيرها، ومرتبط أيضاً بقدرة الشاعر على تكوين تشبيهات أو مجازات جديدة، أو معان مبتكرة ونادرة.

ويجب ألا ننسى، ونحن نتكلم عن الصورة الفنية، القيمة الكبيرة التي يضيفها المجاز على الصورة لا سيما تأثيره القوي في المتلقي، حيث يكون أقوى وأشد من تأثير الحقيقة. ناهيك عن المتعة التي يشعر بها القارئ، حين تحاوره الصورة المجازية وتداوره بشيء من التمويه فتبرز له جانباً من المعنى، وتخفي عنه جانباً آخر يدفعه إلى الإقبال والعمل محاولاً استنباطه وكشف الجانب الخفي منه(٥).

وقد لخص عمود الشعر العربي العناصر الجمالية الشعرية في الوصف والتشبيه والاستعارة، وهذه أساس للصورة، واشترط المقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار منه، كما أوجب على الشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة، ويستعمل من المجاز، ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها(٦)، كما أكد النقاد القدامى على الجانب الحسي للصورة بواسطة الوصف أو التشبيه أو الاستعارة، وقصدوا بذلك "الإصابة في الوصف" ومن خلال ذلك كله، تشكلت نمطية أسلوبية ثابتة أو هي أقرب إلى الثبات، ونستطيع أن نعدّها المعيار المشار إليه في هذا البحث، هذه النمطية تكونت عبر العصور والتجارب المتراكمة، ورسخت موضوعات وطرائق للغزل وأساليبه وصناعته.

أما الفن والطرافة في تحققه في الطرف الآخر، حيث تبدو جدّة القول بمقدار انزياح الشاعر عن الثابت لتحقيق إضافة نوعية تميزه باختراقها للطبقات الأسلوبية المتصلبة، وإيجاد مسافة معها بالعدول والانحراف والمخالفة. فالشعر لا يتحقق وفق رأي أراغون إلا "بقدر تأمل اللغة، وإعادة خلق هذه اللغة مع كل خطوة. وهذا يفترض تحطيم الهياكل الثابتة للغة، وقواعد النحو، وقوانين الخطاب"(٧). كما تفرض على الشاعر أن يكون "ملزماً بخرق اللغة فيما إذا أراد أن يبرز وجه العالم المؤثر الذي يخلف ظهوره فينا ذلك الشكل البالغ مع الابتهاج الجمالي الذي سماه فاليري بالافتتان"(٨).

من هنا، نستطيع أن نميز بين صنفين من الصور البلاغية التي هي: صور إبداع، وصور استعمال(٩)، حيث ترجع الأولى إلى أسلوبية الخلق، والثانية إلى أسلوبية الاختيار، التي تغرف من الأشكال التي توفرها اللغة والأشكال الجاهزة و"الكليشات". وحيث يكون الاستعمال هنا نقيض الانزياح لا سيما أن الشعر، سواء في المستوى النحوي أو في المستويات الأخرى يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة السائدة(١٠).

على هذا الأساس نستطيع قياس المعيار أو الفن في الصورة الفنية لدى الحصني، ومدى مقاربته أو مباعدته لهذا أو لذاك. وحتى لا نغوص في مطلق الصور، رأينا أن نختار حقلين دلاليين هما الأكثر وروداً في التصوير الفني لدى الشاعر، وهما حقل "العطر" وحقل "الخمر"، وكلاهما يشكل الميدان الأوسع والباعث لفن الغزل بالمرأة.

لنحصر صور كل حقل كما وردت في شعر الشاعر، ولنخرج، بعد ذلك، بالنتيجة المتوخاة.

في حقل العطر

١ ـ وقد تنفست أرَجاً عذباً نماماً ١٨/٢

٢ ـ داعبتِ نفح الصبا ٢١/٤

٣ ـ أين الناعمون مما نفحناه والأطياب ألوان ٢٥/٧

٤ ـ أأنسى طيوباً ما يزال أريجها غذائي ونعماتي وخمري وسلوتي ٢٦/٨

٥ ـ زدني عبيراً من أريج رياضهم فالنفح هنيم والشميم توسلاً ٢٧/٩
٦ ـ بنظرة منك... فرشت لي الدروب عبيراً ناعماً وطلى ٢٩/١٠
٧ ـ يا من رأيت بها الدنيا... وما يلذ بها من نفحها العطر ٣٠/١١
٨ ـ كانت أمانيٌّ... وكان العطر في زهري ٣٠/١١
٩ ـ ليلك ينفح الأثير ٣٣/١٣
١٠ ـ وكمائم الجوري تمطرك الندى من نشر كل مؤرج ومعتّق ٣٥/١٤
١١ ـ لي من عبيرك آهات مرّتلة ٣٧/٥١
١٢ ـ في كل روض من عبيرك نفحة ٤٢/١٩
١٣ ـ يا كل ما ألقت الأنسام في رئتي من ناعم النفح من راح وريحان ٤٦/٢٢
١٤ ـ إذا اشتمّ نفحاً من شذاك تهدلت دواليه شعراً بالصبابة يقطر ٥٢/٢٨
١٥ ـ من الزنبق الريان كم بات مرشفي يعب ٥٢/٢٨
١٦ ـ أشرقت في كأس خمر مدامة شذا نفحها يسبي وإني لهائم ٥٧/٣١
١٧ ـ فلا الورد يستجدي ولا العطر يُخطر ٥٢/٢٨

في حقل الخمر

١ ـ لله درك من خمر محوت بها آثامي ١٥/١
٢ ـ بقية الكأس... ترشفاً فيك يشفي قلبي الظامي ١٥/١
٣ ـ مادت الكأس في يدي ١٩/٣
٤ ـ كان ذاك النهار خمراً وشعراً ٢٠/٣
٥ ـ كنتِ له راح الشباب ولم تمسسه صهباء ٢١/٤
٦ ـ أنا وكأسي وإلهامي... لنا بجفنيك أمثال وأشباه ٢٢/٥
٧ ـ مدامة الروح وافيني بشاردة ٢٢/٥
٨ ـ ما للمدامة حظ من جوارحنا أشهى من الخمر ما كنا رشفناه ٢٢/٥
٩ ـ إذا ترشفت جاماً من سلافته رأيت نعمى القوافي أترعت جاماً ١٨/٢
١٠ ـ أنت والشعر وكأس من مدام كل ما أرجوه من هذا الأنام ٢٤/٦
١١ ـ لا الكأس كأسي إن هممت برشفها بعد الأحبة ٢٧/٩
١٢ ـ بادليني كؤوس الحب مترعة ٢٨/١٠
١٣ ـ ليلك ينفح الأثير... وافترار على شفاه السواقي من مدام شرابهن وسلسل ٣٣/١٣
١٤ ـ كؤوس على رنيم صداها شدا بلبل.. ٣٤/١٣
١٥ ـ ليلاي ما سكر الربيع ولا انتشى لولا نسائم سحرك ٣٥/١٤
١٦ ـ سكرية الحسن... ٣٧/١٥
١٧ ـ أهديت حسنك أشعاري فلونها خمراً ٣٧/١٥
١٨ ـ أصحو وأسكر لا خمر ولا قدح ٣٧/١٥
١٩ ـ أنت المدامة في ريعان نشوته ٨٣/١٧
٢٠ ـ يحنو على سكرة الذكرى فتحزنه ٣٨/١٧
٢١ ـ (ليلى) وأي سلاف كان يشربه لم يترك الدهر شيئاً من بواقيه ٣٨/١٧
٢٢ ـ سعادة الشمس.. رؤيتنا حول الكؤوس نناجي الخمر والوترا ٤٠/١٨
٢٣ ـ الروض من أنفاسها سكراً ٤٠/١٨
٢٤ ـ يا نشوة من شقاء الحب أنزلها مهداً ٤١/١٨
٢٥ ـ فامنحيه رشفة يبلغ بها مرتع الشمس ٤٨/٢٤
٢٦ ـ مهلاً ليالي القصاة فما ارتويت من الشراب أفرغت كأسي للصدى وتركت نفسي للعذاب ٥٠/٢٦
٢٧ ـ لقد أشرقت في كأس كخمر مداحة شذا

نفحها يسبي ٥٧/٣١

٢٨ ـ لست بشرب الراح بالكأس راغباً وقد أسكرتني بالعيون النواعم ٥٧/٣١

٢٩ ـ ستذكرني الألحان والكأس والطلى ٥٧/٣١

٣٠ ـ لولا استماعي لحناً منك... ما انساب شعري... مخموراً ٤٩/٢٥

٣١ ـ يا شفاهاً كلما استسقيتها هزني السكر ٤٨/٢٤

٣٢ ـ بي نشوة من رؤى عينيك ٤٦/٢٢

٣٣ ـ رويتني من طلى عينيك.. ما مسّ حالمها أقداح سكران ٤٦/٢٢

فإذا كانت الصورة الفنية هي الطريقة الخاصة لكل شاعر في التعبير، أو هي السمة التي تسم خصوصية شعره، فإن صورة الحصني، وبهذا المفهوم، كانت وفية لوصايا عمود الشعر في ذهابها إلى "إصابة المعنى المراد بلوغه" بمطابقتها للواقع وفي مقاربتها للتشبيه، وفي المناسبة بذلك بين المستعار منه والمستعار إليه، كان بذلك تلميذاً وفياً لهذه القوانين الشعرية وللالتزام بها دون أن يترك لخياله العنان ليبتعد عن المألوف بمقارعة الغريب والمدهش والعجيب لما ذهب إليه مجددو العصر العصر العباسي، وفنانو الشعر من العصر الحديث الذي عاصرهم الشاعر الحصني زمناً لكن متقمصاً لروح الشاعر القديم.

فأن يتنفس الشاعر أريج المحبوبة، أو يتغذى من أريجها، أو يتنفس عبير ريحها، أو أن تميد الكأس في يده، ويرتشف جاماً من سلافة المحبوبة، أو يتبادل كؤوس الحب مترعة، أو أن تكون فتاة أحلامه سكر الحسن، يهديها من أشعاره الخمرية اللون فيصحو ويسكر من حبها دون خمر... فهذا أقرب ما يكون إلى قوانين الاستعادة والمحاكاة، أكثر مما هي قوانين الخرق للمعتاد والمعروف في عالم الصور وهي أقرب إلى المحاكاة والتزام الأساليب المطروقة والصياغات المكرورة وإلى إعادة تشكيل الصور المحسوسة أكثر مما هي اختراع وإبداع في رحلة الخيال الذي يحيل الواقع إلى شيء مغاير ومختلف هو أبعد ما يكون عن الواقع المعاش إلى آخر من نسيج مغاير ورؤية مغايرة.

وقراءة متمعنة لهذه الصور في الحقلين المذكورين سواء في نسجها، وفي صياغتها وفي تشبيهاتها، وفي أسلوبها البسيط وحتى في موسيقاها المنسابة لا تخرج عن دائرة التقليد، بل هي أقرب إلى قوانين الاستعادة والمحاكاة والتزام الأساليب المطروقة والصياغات المكرورة.

ولا نبتعد عن هذه النتيجة إذا ما أمعنا البحث في أكثر صوره ومعانيه الغزلية التي تناثرت في شعره الغزلي كله لكننا، مع ذلك، لا نعدم، جدّة للقول في صور أخرى بدت أبهى حلة وأكثر ابتداعاً حين انحرف الحصني عن المعيار لتحقيق إضافة نوعية تميّزه عما سبق باختراقها للطبقات الأسلوبية المتصلبة، وإيجاد مسافة معها بالعدول عما سبق والانحراف والمخالفة. يقول الحصني في واحدة من قصائده.

يعربد السهم في قلبي ويؤلمني

أني أموت... ولم ألثم يدَ الرامي

رسالة من نشيد القلب عابرة

شتان ما بين ذاآف ونظام(١١)

وكيف للشاعر أن يلثم يد راميه بالسهم إن لم تكن رماية محب نظر فسدد ورمى فأصاب؟ ولانعدم اختراقات للمعيار السابق في صور متفرقة نذكرها كما يأتي:

١ ـ يوم أطللت انتظاري أعشب ١٩/٣

٢ ـ انحنى الشعر للغدير نبياً ١٩/٣

٣ ـ يسكب الشمس للنهود لتشرب ١٩/٣

٤ ـ يكمل البدر حين يصبح أشيب ١٩/٣

٥ ـ أفديك رامية ما ملّ رميتها قلب ٢١/٤

٦ ـ من بسمة العهد القديم وطلعة العهد الجديد وثورة الإيمان ٢٠/٤٣
٧ ـ فاستنفدي ما اشتهت عيناك من وتري ٢/١٧
٨ ـ تألق الرمل مزهواً بضيفته ٢/١٨
٩ ـ عذاب يلبسني بُردَ الشقاء، ويطويني بأسقامي ١/١٦
١٠ ـ أعشبت نفسي لديك وزرع وجدي أسيلاً ٩/٢٧
١١ ـ أشرقتِ بعد غروب اللحن من وتري ١١/٣٠

وعلى الرغم من أن الشاعر قد حقق بعض الخروج على السائد بإبداعه صوراً فنية تدخل في خانة الصور المبدعة والتي يجاوز بها ساحة "الاستعمال" ليدخل منطقة "الخلق" إلا أن وجود لمعات أو جمل متناثرة هنا وهناك تخترق نسبياً منطق محاكاة القدماء، لا يرقى إلى تغير البنية السائدة في شعره، ولا تحدث قطعاً بنيوياً مع المألوف الشعري المتشكل تاريخياً. ويعني ذلك بالمحصلة سيطرة المقومات التقليدية على نصوصه، على النحو الذي يجعل من بوادر المجاوزة الفنية لحظات محكومة بالبنية الكلية الشاملة التي يدور شعره في فلكها.

ما سبق يدفعنا إلى طرح بعض التساؤلات التي لا بد منها:

١ ـ هل يكفي التعويل على فطرية الطبع وعفوية الأداء كمقومات شعرية في العصر الذي ينتمي إليه الشاعر؟.

٢ ـ هل من وظيفة الشعر (من خلال فاعله) أن يرقى بالذائقة الجمالية، ويحدث حركة جديدة فيها أو أن يكتفي بتقرير ما هو مقرر من قبل؟.

٣ ـ هل من واجبنا النقدي التوجه إلى شعرية بانية، تفتح الروح على الاكتشاف والغوص على البعيد والعميق، أو البقاء في إطار الاستعادة الجامدة التي تخاطب الذوق السائد بمقوماته الموروثة؟.

٤ ـ صحيح أن شعر الحصني يلبي هذه الاحتياجات الأخيرة، من مخاطبة الذوق السائد، والتجانس مع الموروث الثقافي والأدبي، وهذا يحقق له مقروئية واسعة في هذا الإطار، ولكن ذلك لا يعفي من مساءلته نقدياً عن البلاغة الشعرية الجديدة، وعن قدرة فاعليتها على تحقيق خصوصية ضمن تلك العمومية التي ينتسب إليها.

الهوامش

(١) هو محمد بن داود الأصبهاني الملقب بأبي بكر.
(٢) عبد الرحيم الحصني، مختارات، دار طلاس، دمشق، ط ١، ١٩٩٩؛ ومقدم المختارات هو مصطفى طلاس، صديق الشاعر.
(٣) المختارات ٢٥/٧.
(٤) انظر القصيدة السادسة من المختارات ص ٢٤ لا سيما الأبيات الثلاثة الأولى.
(٥) انظر عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط ٢، عام ١٩٨٣، ص ٣٢٦ ـ ٣٢٨.
(٦) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، ط٣/د.ت. ص ١٥٨.
(٧)Aragon (Louis), Les yeux d'Elsa, Seghers. Paris 1974, p 14
(٨)Cohen (Jean), Structure du langage poétique, Flammarion, Paris 1988, p. 225.
(٩) انظر المرجع السابق، ص ٤٤.
(١٠)Cohen (Jean), Structure du langage poétique, p: 189.
(١١) المختارات، ص ١٦.

□□

النص المترجم والمنهج
نظرية التلقي أنموذجاً

د. عبد الله أبو هيف

يدخل الحديث عن نظريات النقد الأدبي العربي الحديث في عمليات التواصل الثقافي الحضاري مع الغرب، فقد ارتفعت وتيرة اشتغال النقد الجديد على النظرية في نزوعاتها الحداثية المتغربة بالدرجة الأولى خلال العقود الثلاثة الأخيرة.

١ - مفهوم نظرية التلقي:

تتفرع هذه النظرية كثيراً(١) ، وتتعالق نصياً وفضاء نقدياً ومنهجاً معرفياً مع اتجاهات ونظريات نقدية أخرى، ولعل الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعّال ذاتاً واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه، وبرزت مكانة القارئ عنصراً فعالاً في تناول النص وعملية التحليل والتأويل والإدراك المعرفي والسرد والقص، وصعب تحديد هذه النظرية بالنظر إلى مقاربتها للطروحات الحداثية وما بعد الحداثية سواء أكانت لغوية أو حفراً معرفياً أو بنيوية أو تفكيكية أو ضمن مكتشفات النقد النسوي.

وثمة نقاد ومنظرون كثر اهتموا بمحددات نظرية التلقي (نظرية الاستقبال أو استجابة القارئ). وجاء الاهتمام بالقارئ في جوهر تحديث التفكير النقدي رداً على إهمال السياق الخارجي نحو صبّ الاهتمام على النص ذاته (مقولة النقد الجديد)، وقلب نقد «التلقي» أو «الاستقبال» المقولة تماماً، والتركيز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله وتلقيه. وارتبط استقبال النص بالاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله.

وقُسم القراء في هذه النظرية إلى صنفين كبيرين: القارئ المفترض والقارئ الحقيقي. وغالباً ما يكون القارئ الأول مفترضاً، هو من محض اختراع الناقد، ولا يدلّ عليه، ولا يعدو أن يكون آلية معينة تساعد الناقد على شرح النص وتفسير آلياته وعمله، أو أن يكون هو المثال الذي يُحتذى في مقاربة النص. والصنف الثاني يعنى بالقارئ الحقيقي ممن يقتنون النص ويقرؤونه، ثم يخرج النص والنقد معاً إلى فضاء الثقافة بعامة: الفكر والتاريخ والمجتمع والإناسة (الأنثروبولوجيا) وعلم النفس وغيرها.

وعندما ينفتح النقد على المجال الثقافي يصعب تحديده وعزله عن غيره تخصصاً دقيقاً، ويختلف ممارسو هذا النقد أنفسهم فيما بينهم نظرياً ومنهجياً بخصوص رصد استجابة القارئ واستقباله للنص: هل يقوم القارئ بإسقاط اهتماماته ورغباته على النص (نورمان هولاند) أم أن النص نفسه يفرز في القارئ هذه الاهتمامات والنتائج؟ هل ما يملي القراءة والاستجابة هو السياق الاجتماعي الإيديولوجي أو التحيز السياسي أم الحالة النفسية، أم هي القدرة/ الكفاءة التدريبية المكتسبة؟ كما أن هنالك أسئلة جديدة قديمة: هل المعنى وإنتاجه

في النص أم لدى القارئ أم عند المؤلف أم خارج الجميع في الفضاء الثقافي أم في اللغة كمؤسسة اجتماعية تتجاوز الجميع؟ كيف يتفق القراء إن قليلاً أو كثيراً حول معنى ما في نص معين؟

ومهما تكن الاختلافات الفرعية فهنالك اتجاهان: اتجاه يتنازل للنص ليحكم على هذه الأمور واتجاه مضاد يقيم القارئ حكماً ومنتجاً لكل ما كان للنصّ سابقاً. وهنالك بين الطرفين أصحاب التداخل النصي (أو النصوصي) الذين يذهبون إلى أن المعنى ينتج عن تفاعل جميع الأطراف (الأدبية وغير الأدبية) وعموم السياقات كما هي الحال عند فيش وكولر. ثم هنالك التأويليون الذين يقولون «بأفق التوقعات»: أي مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ (عن وعي أو غير وعي) في تناوله للنص وقراءته. وهي لا تختلف عن مقولة الكفاءة/ القدرة. وهانز ـ روبرت ياوس (أحد مؤسسي «مدرسة كونستانس» الألمانية) هو صاحب «أفق التوقعات» وتداخلها، وتأخذنا عن النظرية التأويلية (خاصة تأويلية غادامير). ولعل أهم ما جاءت به هذه الجماعة هو تغيير الأنموذج النقدي إذ طورّت النظرية الجمالية والتاريخية (التي درست الاستقبال والتأثير في البداية) نحو نظرية الاتصال الأدبي. وانصب اهتمامها على قضايا التجربة الفنية (الممارسة الجمالية) التي تؤسس تجليات الفن فاعلية إنتاجية واستقبالية واتصالية. ونجم عن هذا الاهتمام إبدال القارئ المضمر بالقارئ التاريخي، وكذلك إبدال بنية أفق التجربة المحتمل (أي ما يوحي به النصّ ويستشرفه) ببنية الأفق الاجتماعي للتجربة، وهو ما يجلبه القارئ التاريخي معه من عالمه الواقعي. كما سعت هذه المدرسة إلى حل التقابل الضدي بين الخيال والحقيقة عن طريق إيجاد علاقة جدلية بينهما تحت مظلة الأفق والموضوعة (الثيمة): أي تأويل الخيال الأدبي على أنه أفق للحقيقة التاريخية، وأن العالم الحقيقي هو أفق للعوالم الخيالية.

وعدّل فولفغانج آيزر مفهومه للقارئ المضمر عن بنية النص ومعناه وعملية تأويله، حين رأى القراءة عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، متعاضدة مع محوري الزمان والمكان، ويدفع ذلك الاتجاه المضاد إلى الخلفية على أن المعنى تأثير تصويري السمة يجب معايشته والإحساس به.

ويقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري حيث يمكن معايشة المادة وإحساسها وبين التفكير وملكته حيث يصبح الموضوع فكرة متجسدة. فلا حقائق في النص، إنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع «الحقائق». وهذه الهياكل تهيئ مظاهر الحقيقة الخافية المخفية، ومن ثم يقوم القارئ بتوحيد هذه المظاهر وتأليفها، ويعيد باستمرار بؤرة اهتماماته حتى يستطيع أن يكوّن فكرة شاملة. ومن سمات الأنماط والهياكل أنها أشكال فارغة يصبّ فيها القارئ مخزونه المعرفي.

وللنص عموماً أربعة مراكز نظر تهيئها استراتيجيات النص: منظور الراوي ومنظور الشخصية ومنظور الحبكة وما خصص للقارئ. ومن شأن الاستراتيجيات النصية وحدها أن تبرز للواجهة أو تحيل إلى الخلفية أياً من هذه المراكز. أما أثناء عملية القراءة فتتناوب هذه المراكز المختلفة بين الخلفية والواجهة باستمرار. ونتيجة لذلك يقوم القارئ بتطوير نظرة شمولية كلية تتجاوز أياً من المراكز منفردة، ولهذا يمكنه تأمل جميع المراكز ومراقبتها بغض النظر عما هو في الواجهة أو الخلفية. وحتى يتجنب النموذج أحادي الاتجاه تبنى آيزر نموذج الاتصال حيث يكون عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه. فالاتصال ينتج من حقيقة وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ؛ وعملية ملء هذه الفجوات أثناء عملية القراءة هي التي تسوغ منظور القارئ، وتوجد الاتصال، إذ إن الفجوات وضرورة

ملئها تعمل كحوافز ودوافع لفعل التكوين الفكري.

ويسمّي آيزر هذا الفراغ الأخير بـ«الشاغر»، على أن أنموذج الاتصال في القراءة يجعل تحديد المادة النصية وظيفة من وظائف الجدلية المستمرة أثناء عملية تنظيم الجزئيات النصوصية على مستوى مواقعها وعلى مستويات أساسية متعددة أخرى. وهذا برأي آيزر أنموذج يعادل بنية التجربة عموماً، ويتصل ذلك بمستوى آليات النص والجدلية بين أجزائه. لكن ما هي الصلة بين النص والقارئ؟ يجد آيزر مثل هذه الصلة في «العرف» الذي يسميه كولر القدرة/ الكفاءة. ولما كان «العرف» يتجاوز القارئ الفرد، فإن آيزر يقدم قارئه «المضمر» على أنه المؤهل لقراءة النص كما هي الحال مع القارئ المثالي عند فيش. ولما كانت الأعراف والقواعد لا تخصّ شخصاً معيناً أو مجالاً محدوداً فإنها لا تستقر كلية في النص ولا كلية في القارئ، بل إنها تنشأ عن التفاعل بينهما. غير أن هذه العملية الجدلية نفسها تمنع تحقق مثل هذا البرنامج: إذ إن القراءة كحدث مستمر يحرم القارئ أو الناقد من أية بنية حقيقية. ثم إن آيزر حينما يصرّ على أن التكوينات «الجشتالتية» والشواغر عند مستويات عليا تتماثل وتتعادل مع البنى النصية كما هي حال الفراغات، فإنه لا يعيد المجد للنص وحسب، إنما يمنحه مضموناً معيناً كان قد أنكره في وصفه للفراغات والشواغر! بينما رأى هولاند أن القراءة تبرز كأحد تجليات المشروع المستمر لمضاعفة الذات واستنساخها مما يقترب من التكوينات الجشتالتية لدى تعريفه للهوية بمصطلحات كلية شمولية.

وعندما ينغمس القارئ في العمل فإنه لا يشعر فقط بما هو جار ضمن النص، ويحسّ به كما لو أنه كان داخل القارئ نفسه، ليرى رغباته ومخاوفه اللاواعية أيضاً في صورة نافعة وحميدة في تجارب الآخرين. فليست معرفة النص وآلياته هي غاية القراءة، بل إن غايتها هي فتح المسار الاتصالي بين الوعي واللاوعي حتى تحقق القراءة وظيفتها العلاجية. وما تلبث هذه الموضوعة (الهوية) أن تتفاعل وتستجيب لكل تجربة واقعية كانت أم أدبية، وتعيد بناء نفسها وتأكيدها كما هي حال التكوينات الجشتالتية عند آيزر. فماذا يصنع الناقد أو المحلل النفسي الذي يقرأ ردوداً مدروسة؟ لا شك في أنه سيرى فقط هويته الذاتية (هوية الناقد أو المحلل نفسه) خاصة إذا كانت الموضوعة/ الهوية هي السمة الثابتة التي تملي على المرء كيف يتعامل مع الكون بأسره. فما يقرؤه الناقد ليس مادة مجردة، كما أن ما يتوصل إليه من معرفة تبقى معرفة ذاتية لا يعرفها أحد غير الناقد نفسه. فالناقد لا يتوصل إلا إلى تأكيد ذاته، والمعرفة التي يحققها هي معرفته بذاته فقط، ولا يمكن أبداً لأي كائن سواه أن يدركها. وهذا هو المأزق نفسه الذي وصل إليه آيزر من قبل.

٣- اشتغال النقد الجديد على النظريات الحداثية:

شهدت سنوات التسعينيات وجوهاً مختلفة من الترجمة والتأليف لاشتغال النقد الجديد على النظريات الأدبية الحداثية تأثراً بالاتجاهات الجديدة(٢). ولعل من طلائع هذا الاشتغال في مجال نظرية التلقي صدور ترجمة عز الدين إسماعيل (مصر) لكتاب روبرت هولب Robert Houlb «نظرية التلقي Reception Theory: A Critical Introduction» (ظهرت ترجمته بالعربية عام ١٩٩٤)، وقد مهّد له بمقدمة طويلة عن نظرية تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته. و«عندئذ قد يختلط مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التي يحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيراً، حيث يرتبط التلقي بالقارئ، والفاعلية بالعمل نفسه. ومن هنا يختلف تاريخ التلقي عن تاريخ الفاعلية، كما تختلف جماليات التلقي عن جماليات التأثير. ونظرية التلقي ـ كما يعرضها المؤلف ـ تشير إجمالاً إلى ذلك التحول، في الاهتمام، إلى النص والقارئ»(٣).

ولم يغفل عز الدين إسماعيل عن ذكر فائدة هذه النظرية في تفاعلها مع الفكر النقدي العربي الذي ينطوي في جملته قديماً وحديثاً «على رؤى وأفكار يمكن أن تنتظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني، لتصنع في النهاية إطاراً نظرياً خالصاً، يكون بمثابة تطوير أو إضافة إلى النظرية العامة»(٤).

وأصدر عبد العزيز شبيل (تونس) ترجمة لكتاب «نظرية الأجناس الأدبية» (ظهرت ترجمته بالعربية عام ١٩٩٤)، ويتألف الكتاب من أبحاث بأقلام كارل فيتيور، وولف ديتر ستمبل، وروبرت شولس، وهانس روبرت ياوس، وجان ماري شافر. وجزم المترجم شبيل بأن نتائج هذه البحوث قد وقع تجاوزها، وما يطمح إليه هو القبس منها في روح الفكر العربي وطريقة تعامله مع هذه القضية الشائكة: «إن غايتنا البعيدة أن تكون مثل هذه المقاربات المتنوعة دافعاً للباحث العربي للتسلح بهذه الروح النقدية حتى ينكب على الأدب العربي ناظراً في ما خلفه الأجداد من مصطلحات ودراسات وآثار محاولاً الوصول إلى نظرية للأجناس الأدبية في تراثنا العربي نابعة منه متجذرة فيه»(٥).

وتقترب غالبية هذه الأبحاث من قضية التلقي، أو هي مكتوبة بحسبان هذه القضية، من بعض منظّريها ودعاتها، والأبحاث هي: تاريخ الأجناس الأدبية، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، المظاهر الأجناسية للتلقي، من النص إلى الجنس: ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، صيغ التخييل.

غير أن حامد أبو أحمد (مصر) لم يكتف بالترجمة، بل وضع كتاباً في التفكير الأدبي والنقدي الحديث بالنظرية، هو «الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة» (١٩٩٦). وقد أهدى المؤلف كتابه، تعبيراً عن اتجاهه النقدي والفكري، «إلى كل الباحثين عن الجديد، مع الالتزام بشرط الأصالة»(٦)، واعترف أبو أحمد بأن مهمة الناقد العربي الآن عسيرة «لأسباب كثيرة من بينها أن مشكلة البحث عن منهج نقدي ما زالت غير واضحة وغير مستقرة لسبب بسيط هو أننا ما زلنا في مرحلة استيعاب للمناهج النقدية التي نشأت في الغرب خلال القرن العشرين، وقد كثرت هذه المناهج خلال العقود الثلاثة الأخيرة، وتفرعت بصورة تجعل متابعتها في حدّ ذاتها أمراً شاقاً، فما بالك بالاستيعاب والتمثل ثم التأصيل!»(٧).

وعرض أبو أحمد لنظرية القراءة في جذورها وإرهاصاتها الأخرى وتطورها في بلدها الأصلي، ألمانيا، من خلال جهود أبرز أعلامها، وهما ياوس وفولفجانغ إيزر. وخصص الفصل الثاني عن نظريات أخرى: علم تحليل الخطاب والبلاغة، ونظريات ما بعد الحداثة.

وألحق أبو أحمد كتابه بترجمة لمقالة تون فان ديك عن علم النص أو تحليل الخطاب، بوصفه علماً جديداً عبر التخصصات: اللسانيات والدراسات علم النفس الإدراكي علم النفس الاجتماعي وعلم الاجتماع علوم القانون والاقتصاد والسياسة، الدراسات التاريخية علم الإناسة (الأنثروبولوجيا). وتفيد هذه المقالة في تعضيد نظرية التلقي.

لقد تميز الكتاب الأول بوصفه أول محاولة لمقاربة نظرية التلقي بأمرين الأول هو التعريف بهذه النظرية، ولا سيما جانبيها مفهوم المتلقي ومفهوم الفاعلية مما يفضي إلى الاختلاف بين جماليات التلقي وجماليات التأثير، والثاني هو ذكر فائدة هذه النظرية في تفاعلها مع الفكر النقدي العربي في مقدمة المترجم الطويلة (ص٧-٣٠).

ولعل ثاني محاولة شاملة للكتابة عن هذه النظرية هي كتاب أبو أحمد عن هذه النظرية باللغة العربية، فقد ظهرت قبل هذا التاريخ مقالات وأبحاث مؤلفة جزئية مثل مقالة عبد العزيز طليمات (سورية) وعنوانها «الواقع الجمالي وآليات إنتاج التوقع عند فولفجانغ آيزر» المنشورة في مجلة «دراسات سيميائية» (الرباط ـ العدد ٦ ـ ١٩٩٢م)، وقد نشر أحمد بوحسن (المغرب) في الفترة نفسها

بحثه «نظرية التلقي في النقد العربي الحديث - نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات» (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط ١٩٩٣م).

ثم توسعت عمليات اشتغال النقد الجديد على الاتجاهات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية في إطارها الأعم من جهة وفي مقاربة ما بعد الحداثة من جهة أخرى. على أن تعامل النقد الأدبي العربي الحديث مع هذه الاتجاهات والنظريات لم يندغم في سيرورة التفكير الأدبي والنقدي العربي وتقاليده الأصيلة حتى تاريخه لقطيعته التاريخية والمعرفية مع موروثه النقدي غالباً(٨)، وقد تعامل النقد الأدبي العربي الحديث، على سبيل المثال، مع مفاهيم نظرية التلقي وإجراءاتها الحداثية، كما لاحظنا.

واستكمل في هذا البحث الحديث عن نظرية التلقي وممارساتها في النقد الأدبي العربي الحديث خلال العقدين الأخيرين اللذين تنامى فيهما الاهتمام بتعريب هذه النظرية والاشتغال المحدود على تطبيقاتها. غير أن الترجمات الأولى اقتصرت على هذه النظرية وقرينتها نظرية الاستقبال، في المواد التالية:

- ياوس: «تاريخ الأدب باعتباره تحدياً» في مجلة «الثقافة الأجنبية» (بغداد، العدد ١، ١٩٨٣م).
- ياوس: «جمالية التلقي والتواصل الأدبي - مدرسة كونستانس الألمانية» في مجلة «الفكر المعاصر» (بيروت، العدد ٣٨، ١٩٨٦م).
- آيزر: «فعل القراءة - نظرية الواقع الجمالي» (ترجمة أحمد المديني)، في مجلة «آفاق» (الرباط، العدد ٦، ١٩٨٧م).
- وليم راي: «المعنى الأدبي - من الظاهراتية إلى التفكيكية» (ترجمة يوئيل يوسف عزيز)، دار المأمون، بغداد (د. ت. ولعله صدر عام ١٩٨٧م).
- ياوس: «علم التأويل الأدبي - حدوده ومهماته». (ترجمة بسام بركة) في مجلة «العرب والفكر العالمي» (بيروت، العدد ٣، ١٩٨٨م).
- رولان بارت: «لذة النص» (ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان)، دار توبقال المغرب، المحمدية ١٩٨٨م. ثم ظهرت ترجمة ثانية للكتاب بقلم منذر عياشي ضمن منشورات مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤م.
- آيزر: «وضعية التأويل» (ترجمة نزهة حفو وأحمد بوحسن) في مجلة«دراسات سيميائية» (الرباط، العدد ٦، ١٩٩٢م).
- روبرت هولب: «نظرية الاستقبال» (ترجمة رعد عبد الجليل)، منشورات دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٢م.
- امبرتو ايكو: «القارئ في الحكاية - التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية» (ترجمة انطوان أبو زيد)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٦م.
- فردناند هالين (وفرانك شويرفيجن وميشيل أوتان)، بحوث في القراءة والتلقي، (ترجمة وتقديم وتعليق د.محمد خير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨، (يضم الأبحاث التالية: من التأويلية إلى التفكيكية - نظريات التلقي لفرانك شويرفجن - سيميائية القراءة لميشيل أوتان).
- امبرتو ايكو «التأويل بين السيميائيات والتفكيكية» (ترجمة وتقديم سعيد بنكراد)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ٢٠٠٠م.
- فولفجانغ إيسّر (آيزر): «فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية» (ترجمة عبد الوهاب علوب)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- عدة مؤلفين: «في نظرية التلقي» (ترجمة غسان السيد)، دار الغد، دمشق، ٢٠٠٠م. ويضم الكتاب مقالات مترجمة لجان

ستاروبنسكي وايف شيفريل ودانييل هنري باجو، ومقالة للمترجم عن «تطبيق المناهج النقدية الأدبية على الأدب العربي: نظرية التلقي نموذجاً» (ص١٠٩-١٣٢).

- فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، (ترجمة محمد يحيى - مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠، (وفيه فصل عن علم التأويل، وآخر عن نقد استجابة القارئ ص١٩-٢٤٩).
- عدة مؤلفين: «نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي». (ترجمة عبد الرحمن بوعلي). دار الحوار. اللاذقية ٢٠٠٣ (وفيه بحث لتودورف عن «القراءة كبناء»، وريمون ماهيو عن «القراءة السوسيو- نقدية» ولميشال أوتن عن «سيميولوجية القراءة» ولفرانك شويرفجن «نظريات التلقي»، وتُرجمت الأخيرة في كتاب البقاعي السالف الذكر).

وتحتل كتب ايكو أهمية كبرى في فهم نظرية التلقي، ولا سيما بعدها الدلالي والعلاماتي في إنتاج المعنى وإعادة إنتاجه بوساطة القارئ. ويتضح التنوع والاختلاف في اتجاهات نظرية التلقي نفسها لدى قراءة مؤلفات آيزر، فقد كشف كتابه «فعل القراءة» عن غنى نظرية التلقي.

وعوّل الاتجاه العلامي والدلالي في دراسة السرد على أهمية نظرية التلقي فيما هو أكثر عمقاً في رؤية «القارئ الضمني» الذي يعيد إنتاج المعنى، ويستعين على ذلك بالتأويل المستغرق في الحفر المعرفي لبنية النص وتفكيكه، وقد جعل كتابه «التأويل بين السيميائيات والتفكيكية» رحلة فكرية داخل دهاليز التاريخ والأساطير والفلسفة والمنطق والحركات الصوفية والباطنية ـ بتعبير مترجمه سعيد بنكراد (المغرب)(٩) ـ بحثاً عن جذور خفية لكل أشكال التأويل التي مورست وتمارس حالياً على النصوص، ليقف عند حالتين يرى فيهما أرقى شكلين عرفهما التأويل من حيث المردودية والعمق والتداول، يكون التأويل في الحالة الأولى محكوماً بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية، وهو ما يصوغه القارئ وتكوينه في ضيقه أو رحابته، ويدخل التأويل في الحالة الثانية متاهات لا تحكمها أية غاية، فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط أو رقيب، ولا يحدّ من جبروتها أي سلطان، وتتدرج هذه المتاهة التأويلية ضمن كلّ المسيرات الدلالية الممكنة، وضمن كلّ السياقات التي تتيحها باعتباره يشكل كلا متصلاً لا تحتويه الفواصل والحدود، ولا يروم التأويل من هذه الزاوية الوصول إلى غاية بعينها، فغايته الوحيدة هي الإحالات ذاتها، على أن الإحالات أياً كانت، يصوغها المتلقي أو القارئ، بوصفها معرفة كامنة أو معرفة في سبيلها إلى التشكل مع التلقي للمنتوج الأدبي والفني والثقافي والإعلامي بعامة.

وثمة ملاحظة أخرى هي أهمية التقليل من فاعلية نظرية التلقي ما لم تتعاضد مع المنهج الدلالي والعلامي، كما عند امبرتو إيكو، لضمانة قابلية أفضل للتأويل المضاعف ونفي أو تجنب أو كبت حالة الدهشة المرافقة لكل لعب قائم على النصّ وتأويله.

وكانت ترجمة كتاب آيزر «فعل القراءة ـ نظرية في الاستجابة الجمالية» تعميقاً لنظرية التلقي من مصادرها الأصلية والرئيسة، إذ اكتفى الباحثون والنقاد قبل ذلك بفهم النظرية الملتبس من «تعريب» مجمل أو «نقل» غائم لمفهوم النظرية دون تطبيقاتها بالدرجة الأولى، ولاحظ آيزر مثل هذا التخوف في مقدمته، ولاسيما التداخل بين جماليات التلقي وجماليات الاستجابة، من حيث ضرورة التزام القارئ بالتعليمات التي تشير ضمنا إلى أن معنى النص هو شيء مفكك عليه أن يجمع أجزاءه، وأن عمليات تجميع المعنى هي موضوع الفصول التي تتعلق بالقراءة. إلا أن هذين البابين في معالجة التلقي لا يزيدان عن مجرد وصف للعنصرين المتلازمين في علاقة تهدف إلى وضع القارئ

في موقف يعتبر النص رد فعل له. وهذه العلاقة في حد ذاتها في حاجة زخم يحركها لكي تحقق الهدف الحقيقي. واعتمد آيزر على عناصر إثارة التفاعل التي تعد شروطاً ضرورية لكي يتمكن القارئ من تجميع معنى النص في عملية من الجدليات الإبداعية. ولا بد من تحليل الاستجابة الجمالية المتداخلة مع العلاقة الجدلية بين النص والقارئ والتفاعل بينهما. وهي تسمى «استجابة جمالية»؛ لأنها تثير قوى التخيل والإدراك لدى القارئ مع أنها تنبع من النص، مما يدل على أن الكتاب يعد نظرية في الاستجابة الجمالية Wirkungtheorie وليس نظرية في جماليات التلقي Rezeptionstheorie. و«إذا كانت دراسة الأدب تنبع من اهتمامنا بالنص فلا سبيل لإنكار أهمية ما يحدث لنا خلل هذا النص. لذا فلا بد من النظر إلى العمل الأدبي لا بوصفه وثيقة تسجل شيئاً له وجود فعلي، بل بوصفه إعادة صياغة واقع مصوغ بالفعل، مما يؤدي إلى ابتكار شيء لم يكن له وجود من قبل. وبالتالي فإن أية نظرية عن الاستجابة الجمالية تواجه مشكلة تتعلق بكيفية تناول موقف غير متبلور وفهمه فهماً حقيقياً. أما أية نظرية عن التلقي فهي تتعامل دائماً مع قارئ تشهد ردود أفعاله بوجود بعض التجارب الأدبية ذات الظروف التاريخية. وأية نظرية عن الاستجابة الجمالية تكمن جذورها في النص؛ أما أية نظرية عن التلقي فتنشأ من أحكام القارئ»(١٠).

وتُرجم مؤلف «النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات» الكاشف عن أهم الاتجاهات النقدية الأمريكية الحديثة كالنقد الماركسي في الثلاثينيات، والنقد الجديد، ومدرسة شيكاغو، ومشروع النقد الثقافي، ونقد الأسطورة، والنقد الظاهراتي والوجودي، وعلم التأويل، ونقد استجابة القارئ أو البنيوية والسيميوطيقا الأدبية، والنقد التفكيكي، والنقد النسوي، وجماعات السود والنقد اليساري في العقود التالية، ويلاحظ أن نقد استجابة القارئ من أبرز الاتجاهات الحديثة، لدى انتقال بؤرة الاهتمام من العمل الفني إلى المتلقي، فقد صار القارئ إلى المقدمة، وأضفى على العمل معناه، حيث تتعدد صور العمل الواحد ليس بتعدد قارئيه، بل بتعدد اللحظات الفكرية والنفسية لدى القارئ الواحد في ظروف وأوقات مختلفة، والتحم نقد استجابة القارئ بالبلاغة والإبلاغية في الوقت نفسه، حتى سمي العصر الأدبي الحديث عصر القارئ، وانتشر نقد استجابة القارئ في أمريكا خلال عقد السبعينيات في اتجاهين، الأول القارئ في النص وتواصل الجمهور مع التفسير، والثاني نقد استجابة القارئ من الشكلية إلى ما بعد النسوية، وآلت هذا الاتجاهات إلى القراءة من الظاهراتية إلى ما بعد البنيوية في كتاب ستانلي فيش «فوجئ بالخطيئة: القارئ في الفردوس الضائع» (1967 بالإنجليزية)، ومال اتجاه التلقي عند نورمان هولاند في كتابة «الاستجابة الأدبية» (١٩٦٨ بالإنجليزية) إلى التحليل النفسي للقراء، وعني ديفيد بلايش في كتابة «القراءات والمشاعر» (1975 بالإنجليزية) بالنزعة التعليمية في التلقي لتقدير عمق الاستجابة الشخصية والصراحة الفردية والصدق والتحرر من السلطة المؤسسية، وأظهرت جوديت فيترلي في كتابها «القارئ المقاوم» (1978 بالإنجليزية) مكانة النقد النسوي في مجال نظرية استجابة القارئ التي تكاد تندغم في الذكورة وحدها، وتلاقى الماركسيون والنسويون في أن التحول من النقد المتمحور حول النص على النقد الموجه للقارئ تحويل إيجابي في الدراسات الأدبية، «مما استدعى الأمر قطع شوط آخر للاتصال بحقائق النوع الجنسي والطبقة والقوة والمقاومة»(١١).

وترسخت نظرية الاستقبال الألمانية في أمريكا، كما تبدى في شغل هولب في كتابه «نظرية الاستقبال» (1984 بالإنجليزية). وأسهم ذلك في ضبط الحدود والتغيرات المعنية بحركة استجابة القارئ من النقد البنيوي إلى نظريات القراءة والقارئ لإضاءة حدود التلقي وتغيراته في المنهجيات النقدية.

غير أن الجهد النقدي الأكبر في نظرية التلقي هو تعريب كتاب ياوس «جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي» (١٩٩٤ بالألمانية، ٢٠٠٤ بالعربية) وجوهر الكتاب هو أن جمالية التلقي دعوة إلى تأويل جديد للنص الأدبي لاستجلاء سمات التفرد والإبداع فيه، أو نقيضهما الإتباع والابتذال، لا باستنطاق عمقه الفكري في حدّ ذاته، أو وصف سيرورة تشكله الخارجي كما هي في ذاتها، وإنما بتحديد طبيعة وقعه وشدة أثره في القراء والنقاد من خلال فحص ردود فعلهم وخطاباتهم، على أنه نقد للنص من خلال نقد تلقياته، لتكون ممارسة النقد مراوحة بين قراءة وقراءة الكتابة، وانطوت أصالة جمالية التلقي على دعوة إلى الكفّ عن الاهتمام «الفيتيشي» بالنص في جزئيته أو تجزئته، وإلى الاحتفاء به من حيث دينامية العلائقية، فما يميز مناهج نقد الأدب وتاريخه، قبل بروز هذا الإبدال الجديد، هو اهتمام هذه المناهج بالخصوصيات والجواهر، حسب رأي المغرب رشيد نجدو، عندما أهملت الروابط بين الكليات والظواهر، و«تكمن أصالة هذا الإبدال الجديد، الذي تمثله جمالية التلقي، في البعد العلائقي بالذات الذي يتسم به الأدب، أي التفاعل المتين بين النص والقارئ الذي فيه ومنه يتبلور المعنى»(١٢).

ويفيد هذا الكتاب كثيراً في إضاءة نظرية التلقي، كالإنتاج والتلقي من جهة، وجمالية التلقي والتواصل الأدبي من جهة ثانية، ومنهجية جمالية التلقي لإيضاح التلقي والأثر الذي يحدثه العمل، والتقليد والانتقاء، وأفق التوقع ووظيفة التواصل من جهة ثالثة.

ولا يخفى أن جهد ياوس نظري بالدرجة الأولى، ولاسيما صوغه لأفق التوقع الذي واجه اعتراضات كثيرة عند أصحاب المنهجيات النقدية الحديثة الأخرى، فاقترح أن يميز من الآن فصاعداً بين أفق التوقع الأدبي المفترض في العمل الجديد وأفق التوقع الاجتماعي، أي الحالة الذهنية أو السنن الجمالي للقراء الذي يحدد التلقي»(١٣).

ورأى ياوس أن الدور الخاص الذي تضطلع به التجربة الجمالية ضمن النشاط التواصلي للمجتمع يمكنه أن يتمفصل في ثلاث وظائف متمايزة، وهي التكوين السابق للسلوكات أو نقل المعيار، ثم التحفيز أو إبداع المعيار، وأخيراً التغيير أو إبطال المعيار، وتعتمد هذه الوظائف كلها على تثمير وظيفة التواصل الأدبي بين النص والمتلقي.

استنتاجات:

حرصت في البحث على العرض النقدي بأطره التاريخية والمعرفية والواقعية تعريباً وتأليفاً، وأوجز الملاحظات النقدية فيما يلي:

١- يشير التعامل مع نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث إلى غلبة المؤثرات الأجنبية، وثمة مستويات متعددة له من التلقف المعرفي السريع إلى اجتهادات الباحثين والنقاد في التنظير والتطبيق في آن معاً.

٢- ثمة قطيعة معرفية ونقدية مع التراث النقدي في صوغ نظرية الأدب واتجاهاته النقدية، لأن الغلبة للنقل واستهلاكه دون إسهام حي في سيرورة تقاليد النقد. ولا ينفع قليلاً أو كثيراً محاولة ناقد أو باحث أن يعود بالاتجاه النقدي الحديث إلى الماضي المختلف عن الحال الراهنة، كما هو الحال مع محاولات التماس أصول قديمة لهذه الاتجاهات الحديثة.

٣- ثمة ارتباك صريح في إضفاء مصطلح التلقي وما يقاربه على التوصيف الإنشائي غير الدقيق في استعمالاته المتعددة.

٤- غالباً ما تختلط نظرية التلقي بعمليات مجرد القراءة دون بلوغ المأمول في التحليل.

تلكم هي حدود نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث تعريباً وممارسة، وهي حدود ضيقة باستثناء اجتهادات أصحاب الممارسة النقدية العربية في هذه النظرية.

الهوامش

١ - اعتمدنا في تعريف نظرية التلقي على «دليل الناقد الأدبي» الذي يولف إضاءة التيار أو المصطلح النقدي المعاصر بالعودة إلى مصادره الأصلية من جهة، وما كتب عنها في موطنها من جهة أخرى. انظر:
– دليل الناقد الأدبي، ص٢٨٢-٢٩٠.

٢ - عالجت طلائع هذا الاشتغال في كتابي «النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد» (دمشق ٢٠٠٠م ص٢٠٧-٢٠٩)، وكشفت عن بوادر الاهتمام بنظرية التلقي في المؤلفات التالية:
– «نظرية التلقي» لروبرت هولب (ترجمة عز الدين إسماعيل)، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ١٩٩٤م. (وظهرت العام نفسه ترجمة أخرى لكتاب باسم «نظرية الاستقبال»، وقام بالترجمة رعد عبد الجليل جواد، وصدر الكتاب ضمن منشورات دار الحوار باللاذقية).
– «نظرية الأجناس الأدبية» لعدة مؤلفين (ترجمة عبد العزيز شبيل)، منشورات النادي نفسه، جدة ١٩٩٤م.
– «نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة» لحامد أبو أحمد (مصر). كتاب الرياض، منشورات دار اليمامة، الرياض ١٩٩٦م.

٣ - روبرت، هولب: «نظرية التلقي»، ص٧.
٤ - المصدر نفسه، ص٢٩.
٥ - نظرية الأجناس الأدبية، (ترجمة عبد العزيز شبيل)، ص٩.
٦ - الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، ص٧
٧ - المصدر نفسه، ص٨.
٨ - النقد الأدبي العربي الجديد، ص٢٢٠-٢٢٢.
٩ - التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص٧.
١٠ - فعل القراءة - نظرية الواقع الجمالي، ص٣-٤.
١١ - النقد الأدبي الأمريكي، ص٢٤٣.
١٢ - جمالية التلقي، ص١٥.
١٣ - جمالية التلقي، ص ١٣٥.

المصادر والمراجع:

الكتب المترجمة:

١ - امبرتو ايكو «التأويل بين السيميائيات والتفكيكية» (ترجمة وتقديم سعيد بنكراد)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ٢٠٠٠م.
٢ - امبرتو ايكو: «القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية» (ترجمة انطوان أبو زيد)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٦م.
٣ - روبرت هولب: «نظرية الاستقبال» (ترجمة رعد عبد الجليل)، منشورات دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٢م.
٤ - روبرت هولب: «نظرية التلقي» (ترجمة عز الدين إسماعيل)، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ١٩٩٤م.
٥ - رولان بارت: «لذة النص» (ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان)، دار توبقال المغرب، المحمدية ١٩٨٨م. ثم ظهرت ترجمة ثانية للكتاب بقلم منذر عياشي ضمن منشورات مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤م
٦ - عدة مؤلفين: «في نظرية التلقي» (ترجمة غسان السيد)، دار الغد، دمشق، ٢٠٠٠م.
٧ - عدة مؤلفين: «نظرية الأجناس الأدبية» (ترجمة عبد العزيز شبيل)، منشورات النادي الثقافي الأدبي بجدة، جدة ١٩٩٤.
٨ - فردنائد هالين (وفرانك شويرفيجن وميشيل أوتان)، بحوث في القراءة والتلقي، (ترجمة وتقديم وتعليق د.محمدخير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨.
٩ - فنسنت ب.ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، (ترجمة محمد يحيى - مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠.
١٠ - فولفجانغ ايسر (آيزر): «فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية» (ترجمة عبد الوهاب علوب)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
١١ - هانز روبيرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، (ترجمة: رشيد بنحدو)، المجلس الأعلى للثقافة،

المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٤.
١٢ - وليم راي: «المعنى الأدبي - من الظاهراتية إلى التفكيكية» (ترجمة يوئيل يوسف عزيز)، دار المأمون، بغداد (د. ت. ولعله صدر عام ١٩٨٧م).

ب- الدوريات:

١ - أيزر: «فعل القراءة - نظرية الواقع الجمالي» (ترجمة أحمد المديني)، في مجلة «آفاق» (الرباط، العدد ٦، ١٩٨٧م).
٢ - أيزر: «فعل القراءة - نظرية الواقع الجمالي» (ترجمة أحمد المديني)، في مجلة «آفاق» (الرباط، العدد ٦، ١٩٨٧م).
٣ - أيزر: «وضعية التأويل» (ترجمة نزهة حفو وأحمد بوحسن) في مجلة«دراسات سيميائية» (الرباط، العدد ٦، ١٩٩٢م).
٤ - ياوس: «جمالية التلقي والتواصل الأدبي - مدرسة كونستانس الألمانية» في مجلة «الفكر المعاصر» (بيروت، العدد ٣٨، ١٩٨٦م).
٥ - ياوس: «علم التأويل الأدبي - حدوده ومهماته». (ترجمة بسام بركة) في مجلة «العرب والفكر العالمي» (بيروت، العدد ٣، ١٩٨٨م).
٦ - ياوس: «تاريخ الأدب باعتباره تحدياً» في مجلة «الثقافة الأجنبية» (بغداد، العدد ١، ١٩٨٣م).

❑❑

الغريب

عبد النبي التلاوي

بلادٌ تبعثرنا وبلادٌ
تعتّبُ أرواحنا في المنافي
وتحشو وسائدَنا بالحنينْ
وفنجانَ قهوتنا بالأنينْ
وتجلدنا بسياطِ السنينْ
وتهدرُ أعمارَنا في الفيافي
فكيف أميلُ إلى الياسمينْ
وفي القلبِ سكين من عشقتني
لأبحثَ في غربتي عن نساء
تعطرنَ لي في الزمان الخرافي
بلادٌ ترى دمعتي من بعيد
ويربكُها في عيوني القلقْ
فتهتفُ بي يا غلامي الشقي
تعالَ إلى البحر نحوي تعال
تعالَ لننجو معاً بالغرقْ
وتهربُ مني غيومٌ مجعدةٌ مثل روحي
وليسَ يظللني غير ظلي
الذي ينحني فوقَ ظهرِ الرصيفْ
أجيئُ ولكنها لا تراني
فكيف أحطمُ هذا الجليد
أأغرقُ في قدح من دمائي
وأطفو على قدح من عرقْ

غريبٌ أنا كي أحُبَّ بلادي
وكي أشتهيها كطيفِ امرأةْ
سأبحثُ في غربتي عن جدارٍ
ونافذةٍ مثل بحرٍ عريض
وسيدةٍ تشتهيني ولكنْ
توَجلُ شهوتها في حضوري
وحينَ أغيبُ تفتشُ عني
لتنبشَ قلبي وتسقي جذوري
غريبٌ أنا كم غريب غريب
أعلقُ قلبي وقد شاخَ قلبي
على شجرٍ في فضاءِ قفصْ
وأسألُ كم عشتُ
خمسينَ عاماً...؟
إذاً كم وعاء حياتي نقصْ!
وماذا يساوي الأحباءُ عندي
لأهربَ منهم إلى ظل صفصافةٍ لا أراها
غريب أنا
كم أحب بلادي
وكم أشتهي في بلادي النساءْ
وجربتُ غدرَ الزمانِ طويلاً
وأحببت أحببتُ كذبَ النساءِ
وغدرَ النساء

ولكن غدرَ الرجالِ معيبٌ
وها إنني هاربٌ نحو موتي
مخافة يطعنني الأصدقاءْ
وَهُمْ خُطوتي حين أركضُ نحوي
وهمْ دمعتي حين تُجْرَحُ روحي
وهم فرحتي إنْ سكرتُ حبوراً
وهم رفقتي إذ أعودُ الولدْ
وهم حين أغدو غريباً حنيني
وهم بلدي حين ينأى البلدْ
فلا تسألوني إذا غبت عنهم
متى قد أعود أنا لا أعود
تكشفت في غربتي سر روحي
وأدركت مثل ابن أوروك(*) وحدي
أكاذيبنا في بلوغ الخلودْ
أما عبثٌ كل هذي الحياة
أما عبثٌ كل هذا الوجودْ
أقبل وجه التي جرحتني
وأغفر زلات نِدٍ جَحودْ
فنحنُ هنا كالديوكِ صياحاً
ونحنُ غداً جثث في اللحودْ.

(*) ابن أوروك: هو جلجامش بطل الملحمة الأسطورية الذي أمضى حياته باحثاً عن عشبة الخلود.

❑❑

القدس في احتفال الجراح

ماجد الخطاب

آتٍ إليكِ بلا سيفي ولا كتبي
والحب في خافقي.. والشوق في عصبي
وردُ القصيدة مرسومٌ على لغتي
والجرحُ ينزفُ من كل العواصم بي
أنا بلا سببٍ أمضي إليكِ كما
تمضي إلى قتلك الفوضى بلا سببِ
ولن أسائلَ عن بغدادَ (معتصماً)
ولن أسائلَ (حطّيناً) عن (النقب)
ولن أنوحَ على الأطلال من وجع
ولن أبوحَ بما في الرّوح من غضبِ
مرآةُ روحيَ أشلاءٌ مبعثرةٌ
فلن تري في بقاياها صدى نسبي
فكيف أسأل عني من يعلّمني
أن أغمسَ الجرحَ في ملح من التعبِ؟
إني أجرّبُ من قرنعضابكِ لي

وأرهنُ الوقتَ بين العرض والطلب
لم يبقَ والله من جلدي ومن جلدي
شيءٌ تقدّمه كفايَ للجربِ
من كلّ مذبحةٍ أمشي لمذبحةٍ
أخرى.. ونزفي على كفّيْ أبي لهب
والرّوم خلفي وقدّامي.. ولا أحدٌ
يقولُ: صدّوا غُزاة العصر عن (حلبِ)
كم استعرتُ لمأساتي هنا لقباً
فلم أجدْ ما يوازي الذلَّ في لقبي
كم قلتُ هذي تفاصيلٌ مؤرّقةٌ
فلمْ أجدْ حلماً يصطادُهُ هدبي
كم ألفِ يافا وحيفا في مخيّلتي
وكلُّ مجزرةٍ ميلادُ مغتصِبِ
آتٍ إليكِ أضيئي نصفَ زاويةٍ
في كل ما في طقوس الشرق من حجب
تحولتْ كلُّ أنهار الغمام إلى
ما لا أريدُ.. وماذا بعدُ يا سحبي؟
تحولتْ كلُّ أشجار الرّمال إلى
كلِّ الجهات.. ومسماري على خشبي
هذا أنا يا جراحَ القدس.. معذرةٌ
فالهمُّ أكبرُ من حزني ومن طربي

□□

من أجل نسيانك ياحبيبي

محمد خير الحلبي

1

لكن ما معنى العسل حبيبي
إذا لم تقبّل نحلته شمسَ صباحك
وما معنى الغيمة يا حبيبي...
حينما لا تدافعها نسمات عناقك
كذلك ليس للشمس من دفء
وما للقمر من بريق...
حينما لا يسبحان في بحيرة حضورك
وأنا
ما نفعي أنا ...إذا ما أتيت إلى باب دارك
وطرقت بكلّ حنيني ثم انتظرت وانتظرت
وانتظرت
ولم تبرق لمعة شفاهك فوق تلال انتظاري
ثم ماذا بعد ذلك يعنيني في هذا الكون...
سأراه خرابة واقفة على ناقوس
تصرخ من فوقها طيور الموت
ومن تحتها تجري أنهار الجحيم
لذلك وحينما ستغمض عيونك عن تذكري
يا حبيبي وتنام
فلتعلم أن ستارة العدم
هي التي ظللتني بظلها
رفقاً بعدمي بعد ذلك يا حبيبي...
فهو لذيذ بالنسبة لجوارحي
مادمت أنت...
ووحدك أنت من أغمض عينيه من أجل
نسياني

٢

مسبوقة بأساور الوداع
ملفوفة الوجه لا يرقأ دمع صلاتها ترتيل...
ولا تساند وحدتها نجوى
مالي من رفيق ولا صاحب معي....
يا أيتها الحرية
قلبي مزمار البحر
وجسدي حمامة برية
لا وطن تسكنه غربتي
كذلك لا تتسع الغربة لقلبي.
كلانا عالق في سنارة صياد لا يرى
الصياد الذي جلس على صخرة انتظارنا..
بحباله القوية ...وسمعه الثقيل
لقد أعلق قلبينا بالفخ الذي نصبه
ولم يتمكن من الإحساس برفيفهما
صياد لا يسمع كان ذاك...
وكذلك يده من خشب
فكيف لنا أن تطالنا الحياة...
وكيف له أن يدركنا الموت

باتت بالهواء معلقة قلوب قيودنا
لا سماء تصغي وليس للأرض من مصب
في بحيرة هذا الفراغ
من ينقذ جناحيك أيتها الحرية ويشرب نبيذي
بعد ذلك
ويأكل ما شاء من أعشاب قمري

وأنت يا حبيبي
مازالت دموع محارمك...تنزف قرب سواقي
هذه السنارة
ما نفع قرنفلاتي...حينما بالهواء معلقة شموع
انتظاري
والليل لا يغفر لي سجن هذا الضوء
منذا الذي سوف يقرص نهارك...بعكاز
تذكري كي تفيق
وإذا استمريت بجفونك المغمضة
ونسياني
فلا شيء سوف يتسع لآلامي...أكثر من
موتي معلقاً في سنارة هذا الصياد
بيده الخشبية وبالصمم الذي أصاب عينيه...
الموسم مشحون بجليد
وقلبي يرتجف
هلا قرأت حبيبي على شمسي سورة مجيئك
لعلي من الجدث المظلم هذا أنسل...
وأعصر نبيذ قيامتي
أما إذا ما أغمضت على تذكري جفنين من
نسيان
وكان ذلك يسعد روحك
فتلك قيامتي المنتظرة
وليس لي سواك فلتذرني معلقاً مقلوب الروح
في الهواء
ولتخلد للنوم...
عساي بأغنيتي المتبقية هذه
أطرب نومك...
فتغفر لي بعد ذلك شدة تعلقي ببريق انتظارك

٣

كان عليها أن تزمّل جفن غيابها بتلك
الرائحة
رائحة الشفاه وقد اشتد عليها وجع الفراق
رائحة الورق
وقد سالت أوجاع الحبر
في حضنه النحيل اليابس
رائحة اصفرار القرنفل
وقد ذوى قرب شجرة الحديقة المهجورة تلك
وكان علي أن أبدّل قميص هذا الجسد الناصع
الوحدة
بعباءة مغبرّة بتراب البقاء
صامتاً ومرتعش الجنون
كان على المقعد الذي اهترأ من الانتظار
أن لا يلحق بي
كان على الهاتف الذي بُحّت أجراسه من
مطاردة قرص الأيام...
أن يخفي ادعاءه بأن قد خانته الأرقام
جميع الغصون التي كان الرقص رفيق
عناقها بي
كان عليها أن تبشرني باليباس مبكراً
قبل أن تغمض جفنيك يا حبيبي
وقبل أن يستدير نهاري
فلا أرى سوى ظهره المعلق بسفينة لها
قدمان ثقيلتان على الأرض
ثقيلتان حتى لكأنهما جوقة من المحاريث
قاسية القلوب
فمن أجل نسيانك يا حبيبي
كان على الوحدة أن تصبح شمس هذا العالم
وعلى الشمس أن تدخل غرفة الموتى حتى
يكفنها المقيمون هناك بحماقاتهم
مادامت جفونك قد أطبقت على غفوة النسيان
فأنا ذاهب إلى حقل لا بئر يروي الأزهار فيه
ولا شمس تمسد جوانح فراشاته
ولا قمر يسامر نجومه في الليل
حقل سأترك لجفونك حرية السباحة في
بحيرات الجفاف المتعلقة بأذياله
مثلما لو تعلقت قطرةُ الماء بذيل غيمةٍ قبل

الرحيل
فما نفعُ بقائي معقود الأمل على استيقاظك يا حبيبي
وجفونك ما عادت ترف
والعالم يظلله الجليد
ولا شمس تثقب هذه الظلمات
ما نفع الناي
الذي كان بصمته يحرك السكون وبسكونه يتراقص الصمت
ما نفع المجيء
وقد ذابت أقدام الليل وبدت أصابع الفجر
تخمشه حتى يهرول خوف الانقراض
ومانفعي أنا يا حبيبي
مالم تتعرق نوافذ صباحي
بلهاث شفتيك على زجاجها الذي لا يخفي أغنياته لك
مازال الزجاج يؤلف من أجل صباحك
كؤوساً من أغنيات القهوة
والقهوة مازالت تغار من صباحك الذي
يعرق بلهاثه زجاج نوافذي
ما نفع الصباح بعد ذلك
ما لم تفتح جفنيك...
من أجل أن ينهمر على الكون بريق لقائك
وما نفع القهوة...
ما لم يلهث الزجاج من سخونة قبلاتك
وماذا بعد يا حبيبي
ألم تغفر لهذه القرنفلة خطايا البنفسج الذي
عامداً استعمر أجنحتها فبدا وكأنه هي
ألم يغفر صمتك للحروف المتساقطات عن أغصان انتظاري
ألم يصل بكاء الناي...
ونحيب شموع وقوفي على باب مجيئك
أرقب شعاعاً فرّ من طرف ابتسامتك
فأقبض عليه بجميعي ثم أدخله قفص حريتي
ما نفع هذا الهواء
وليس لرائحة دموعك فيه من نصيب

قل لي
هل سوف تطبق جفونك بعد الآن على نسياني
يا حبيبي
لقد شنقت مواعيدي بغبار هذه العواصف
وشاهدت كيف سالت دماؤها واحداً تلو الآخر
ولم أحزن بعد
فأنا مازلت في انتظارك
ومازال لدي قمر مستدير مملوء بالمواعيد
وعشرات النجوم نذرن أن ينفرطن قرب مجيئك
فافتح على موعدي القادم جفونك
واصغ إلى سحائب كلماتي
ودع باب النسيان تدخل فيه جميع الجارات
فأنا لا أحبّ سواك
ولا تغمض جفونك هكذا... وقد أبدين غياباً معزوفاً بالنسيان
فما دمت أنت معي
فأنا أضفر العالم بخيوط قصيدتي
فلا تضفر أنت العالم بإطباق جفونك
ولا تأخذني يا حبيبي إلى نسيانك
ها قد فتحت الباب
فليخرج الجميع
ولتبق أنت معي...وحدك...حتى أموت
مطمئناً على قيامتي
تعال لنغمض جفون النسيان
ونشنق ذكرياته بهذا الحبل الممدود مابين
موعدي قبل أن تولد أنت
وموعدك بعد فنائي فيك
حينها فقط
سأقول لك
ما أجمل نسيانك يا حبيبي وأنا وحيد فيك

فجر الشام المباركة ٢٠٠٩/١١/٨

بوصلةُ الشاعر

صالح محمود سلمان

إلى الشاعر: مُظفَّرُ النَّوَاب

لِمُظفَّرَ وقتٌ كي يقرأ ما شاءَ من الأشعارِ
وأن يعزفَ ما شاءَ من الألحانِ
وأن يرسُمَ لوحاتٍ تستبقُ الألوانَ إليها
أطلالُ مدينتهِ
أن يبكي كي يكتُبَ أو نكتُبَ أشعاراً
بدموعٍ ذرَفَتها عيناهُ
ويذرفُها النخلُ المُتهالك بين النهريْن
وأذرفُها أيّانَ رأيتُ الأطفالَ
يموتونَ
ويذرفُها الأحبابُ وهم يَجْرونَ
إلى الملجأ من أمطارِ الموتِ
الهاطل
من غُربانِ التلمودِ
فهل يَجِدونْ؟!
تسألهُ لغةٌ
تترنّحُ خارجةً من مُعجمِ أهلينا
في البصرةِ والكوفةِ
جارحةً كاللوحةِ ترسمُها الفرشاةُ
بلا ألوانْ
واضحةً كالشّعرِ المتسلّلِ من أقبيةٍ
تتلوّى فيها الأرواحُ من القهرِ..

فهل يَجِدونْ؟!
لمُظفَّرَ وقتٌ كي يصرخَ:
يا جبلَ الأحزانِ ترجَّلْ
كي ننفُضَ عن كاهلنا
آثارَ الصمتِ المتّمادي
في حَرْقِ مباهجنا
في لجْمِ صهيلِ الضوءِ
وجَرْحِ الآذانْ
الشّعرُ لديه فنونٌ يَزدانُ بحكمتها
فيُعرّي الأسحارَ ليقرأ سُرَّتها
ويُعرّي الأفلاكَ البلهاءَ من البَلَهِ
ليكشفَ عورتها
ويُعرّي هذي الأمّةَ من أوراقِ التاريخ
لتعرفَ أنّ الزمنَ الورديَّ
ينامُ على الرأسِ المطعونْ
للشّعرِ مِدادٌ من أعصابٍ تتلظى وشجونْ
للشّعرِ قوادمُ وخَوافٍ
كي يصعدَ في آفاقِ الروحِ
مناقيرٌ تشحذُها الآلامُ
وأرحامٌ كي تحملَ سُرّاقَ النارِ

وتنشرَهم في كلّ مناحي الأرض
فهل يأتونْ؟!
لوحاتٌ تتشابَهُ في أيِّ مكانْ
في هذي الأرض
فقد تلقى في أدراج الأيّام كلاماً
تذروهُ رياحُ الأخبار
وقد تلقى تمثالاً من طين
يتسلى بأنين السُّمّار
ويشربُ أنخاباً عتّقها في جُمجُمة الخمّار
وتلقى أشكالاً لفنون التقوى
وفنوناً لجنون العقل
وللعقل المجنونْ
يا هذا الشاعرُ
قد نسمعُ أشعارَكَ في أشرطةٍ
هرّبَها يوماً عاشقُها
قد نقرأُ أقوالاً تتساءلُ عن جدوى الأشعار
وقد نتلقى آلافَ الطعناتِ لأنّكَ
خبّأتَ بجُبّتِها عصفوراً
بجناحَيْن من النُّور
ومنقارٍ من كافِ النونْ
أتذكرُ أنّي حدّثتُ صغيري عن أقمار
ستُطِلُّ علينا فتُزيحُ العتمَ
فغنّى للقمَرِ الصاعدِ من إيقاع الضوء
فأشجاني الصوتُ..
ونظرتُ إليهِ سعيداً بالقمَرِ المُتسلّق
أسوارَ الليل إليهِ يُقبّلُهُ
فيذوبُ حبوراً في عينيهْ
أتذكرُ أنّي أتذكرُ
لكنّي ضيّعتُ كتابَ التذكار
وما زلتُ أفتّشُ عن كلماتٍ تُسعفُني
في هذا التيهْ

والشّعرُ جراحٌ لا تُشفى منها
أفئدةُ العشّاق
يموتونَ وتبقى تتفتّحُ
في أفئدةِ الآتينَ
ورودا حمراءَ تُجدّدُها
ليظلَّ النبضُ يُوقّعُ ألحانَ قيامةِ
أحلام الشعراءِ على شفتَيْهْ..
لمُظفّرَ أحلامٌ..
يدخلُ بَصرَتَهُ
يتفقدُ أحوالَ البيتِ المهجور
بقايا شتلاتِ الوردِ وأوتارَ العودِ
وألواناً ما زالت تتفقدُ الريشة
كي ترسمَ أصداءَ هديل
حَمَامٍ أسكتَهُ الموتُ.
يتفقدُ جدرانَ السجن
وتلك اللوحاتِ العابقة بطعم العُزلةِ
في التابوتْ
يتفقدُ مفتاحَ النفق المُوصل للشمس
مغاراتِ الأهوار
وأنداءَ مواويل الفلاّحينَ
وقمصانَ النخل المنسوجة
من سَعَف البُشرى
وغِماراً من قمح تتداولها الأبصارُ
شهيّاتٍ كغمارِ مروج الياقوتْ
يتساءلُ عن بحّار البحّارينَ
عن المجذافِ
ومركبهِ المطعون قُبَيْلَ الإبحار
وعن أمداءٍ تتأوّهُ من وقع سياطِ الغُربةِ
أصداءٍ تتهاوى أيّان تُطِلُّ عليها
في اليمِّ وجوهٌ من حمأ مسنونْ
لكنّ البوصلةَ/الزرقاءَ تغذُّ السيرَ

تُخاصرُها الأمواجُ
فيخطفُها القرصانُ المتربِّصُ
في أكماتِ البحرِ
تفرُّ من القهرِ
وتحفرُ مَخبأها في جسد الماءِ
يُسامرُها مأخوذاً
فيفيضُ البَوْحُ نشيداً أزليّاً
يتألقُ فوقَ الألواحِ
كأنَّ بُروقاً تتدفقُ من أقمارِ يديْهْ..

❑❑

أصابع من خرير

ممدوح لايقة

لا، ليسَ ماءً
ما يفيضُ عليكِ
حينَ تُلامسينَ الماءَ
بل شَبَقُ
لا، ليسَ ملحاً
ما يُوَجِّج ناهديكِ لينهَدا
بل إنّها الحُرَقُ
لا بحرَ هذا
من يحومُ على سفوحك والتّلال مداعباً
بل إنّه وحشٌ رهيفُ السّمع
يسترقُ
حتّى تحينَ هنيهةٌ من غفلةٍ
في غمرةِ الخَدَرِ اللّذيذِ
وقد تفتّحتِ المسامُ
الوحش ينطلقُ
البحرُ ذئبٌ جائعُ النّظرات
والحركات، يعوي
بانتظارِ فريسةٍ حَسِبَتْه أعمى
فاستبدّت عُنوةً،
وتجرّدت تلقاهُ عاريةً
تُطامِنُ خوفها الفطريّ مثلك
ساقها النّزقُ
فيَهُمّ يختصرُ الذّكورة كلّها
في حضرة الأنثى يفاضِح سحرها
: من أين يبدأ شمَّها
أو ضمَّها؟
متغلغلاً ينسابُ مثلَ السّر في خلجاتها
وهي الأسيرةُ
والأميرةُ
في مدى فكّيهِ
أو كفّيهِ
غابت عن حدود زمانِها،
غامت وسُدّت دونها الطّرقُ
فتظلّ تسبح كالفراشة في مدار الضوء سكرى
ثمّ تحترقُ
لا، بحرَ هذا
إنّني أخشى عليكِ من اشتعال البحر بالرّغبات
أحمقُ ـ لو بغدر البحر ـ قد أثِقُ
قلِقٌ، فعودي من مدار الماء
عودي، هدّني القلقُ

***

للبحر حكمتهُ الفريدة أنّه
مهما تحوّلَ
لا يحولُ
هو بارع في المكر،
حرباءٌ تغيّر لونها
إمّا تغيّرت الفصولُ
شيخٌ جليلُ الصّمتِ مُعتكِفٌ،
ويَكْمن تحتَ ثوبِ الطّهرِ غولُ
متناقضٌ
كيما تهيمَ به العقولُ
كلِفٌ بإيقاع النساء بشركهِ
فيضمهنّ إلى خزائن ملكهِ
يمضي بهنّ إلى حقول النشوة الخضراء
أعمقَ
يستحلن إلى محارْ
يحملن في أعماقهنّ ثمارَهُ
يطرحْنها نوراً
ونارْ
لغزٌ عصيٌّ غامضٌ
مهما تكشّف عن وضوح
مبهَمٌ دوماً
ومُلتبِسُ
ضدّان يأتلفان فيه
كأنّه فرحٌ ومبتئِسُ

يغوي بألوان المباهج
إنّما إن جُنّ يفترسُ

***

لا تأمني للموج رقّتَهُ
إذا ما شفّ مأخوذاً بشدوك
إنّه من نار غلمته بعزفك
طيّعاً يترقرقُ
يتفصّدُ الزّبد اشتهاءً صامتاً
فيحيك حولك بردةً مخمورةً
ويضيّقُ
تمتدّ عاشقةً أصابعُ من خرير
كي تساوق ما تضجّ به الأنوثة
من حرير عبقريِّ اللحن،
قدّك حين يغشى الماءَ،
يحيي فيه ذاكرة التوحُّش،
يستفزّ بما تضوّع من أريج
نجومهِ
وبما تعتّق من خمور كرومهِ
ويُعتّق
لا تأمنيْه إن استكان
فإنّه يتملّقُ
عودي إلى بحر اشتياقي
إنّني وحدي - وإن طال النوى -
باقٍ على شطّ انتظاري
ظامئاً أتمزّقُ

□□

نبيذ الأرض

محمد الفهد

لا لستُ من سعفٍ قديم
قربَ نافذةِ الشوارع
فوقَ أكداسٍ مهشّمةٍ
لأحني قامة الروح البهيّةِ
في تلفّتٍ وجهها نحوَ السؤالْ
لا لستُ من وهنٍ
لأسكنَ ما تصدره المدائن
من سقوطِ الليل في دمنا،
وتتركنا كمهد الموتِ
يجرَحُ ظلّه ليلُ الخيالْ
فهنا على أبواب ماضينا
تحيطُ بنا الحقيقةْ
في تجاوز دربها نحو المحالْ
وهنا لنا حبُّ الحياة
يصارع الوحشَ القريبَ من البيوتِ
ودربها نحو الجمالْ
وهنا لنا ذكرى الأصابع
تجرحُ الوقتَ المسافرَ في القصيدة للدلالْ
قد كنتُ أوثرُ أنْ أربّي
عزلة الأيام في روحي
وأسكنَ وحدة الغاباتِ
أرواحَ الأحبةِ
مذ تناهى الليلُ في خبرٍ
لينبأ عن عواصمَ سلّمت مفتاحَها
ليدِ الغُزاة، وأرجأت دربَ الحياةِ
وخبزها اليوميّ
كي تمضي لأوهام الحداثةِ
فجرها فوقَ الرمالْ
لكنني وفجاءةً أبصرت تاريخاً
يسجّل لابن أمّي مولدَ الرايات
أسفارَ الكلامْ
ورأيتُ ما فعلتْ بنا روحُ الأخوّة
من مدائنَ أعجزتْ ظلَّ الهيامْ
أبصرتُ روحاً ناهضاً، يبني الحياة
مدارُه لغة التخاطب والتحاور
واحترامِ القول، حتى تدرك الأسماءُ
مفتاحَ التأوّل
والمرايا تكشفُ الأسرارَ
تُدني وجدَهم من سرّه
فيصيرُ مرآةً لذاكرةٍ
وما أبقت تلاوين الخطوط بظلّها
فوق الغمامْ
ورأيت مفتاحاً يُعلّق فوق ظلّي

باسم أندلس الغناءِ
موشّح الأسرار
أوتار الكمان بلوعةٍ
وهديل روح يحتمي في ظلّه
دربُ السلام
وصوتُ مسجد شرقنا عند الحمامْ
ورأيت شيخاً يحتمي بعماه
كي يسترشدَ الأبصارُ
في محرابه، ويكونَ نوراً مبهراً فينا
لأسماءِ الحياةِ
ووجهها المرجوّ في لغةِ المقامْ
وأبا المحسّد، يكتبُ اللغة الجديدة
ثم يومضُ حبرها ألقاً على
دربِ العصور وروحها.
ليكونَ سيّدَ دربنا نحو الكلامْ
ورأيتُ مفتاحَ الرجولة
عندَ سلطانِ الجبال
جبال أهلي، يسبقُ الموتَ المؤجّلَ
كي تنامَ الأرضُ في حلم الطّهارة
ثم تدفع روحها نحو الأمامْ
لا لستُ من وهن
لأنسج مخبأ الروح الدفينةِ
ثم أبصرُ موتها بعدَ الغروبْ
فإذنْ: سأنظر نحو وجهِ الأرض
منسوباً لأصحاب الترابِ
لوردةٍ حمراء تنبتُ من دماء
شهيدها نحوَ السلامْ
لا شيء يبقى غيرُ ملح الأرض في دمنا
ليسألَ كلما جاء الطغاةُ
وراءهم جندٌ مجنّدة عن المعنى
يصبّ سبيكة أخرى، فتحجبَ عن
مسارات التكوّن، قُبلة الأحبابِ
أسماء العطور، وزهرةً بيضاءَ،
تفتحُ صبحنا عشقاً، وتنسجُ ثوبَ
هذا الكون مرفوعاً بما قالَ
الحمامُ إلى الحمامْ
هل كانتِ الحربُ البديل
لسروةٍ رفعت سماءَ الكون ميلاداً
فأسرى في الصباح غزالُ سرّتها
وأومأ للصغار بأن يناموا قربَ وردتها
فيناداح الخيالُ من الخيالْ
ما زلتُ ممهوراً بذاكرةِ السؤال
عن الغزاةِ، وكيف جاءت دربُهم
نحو الجرار، جرار أهلي
ما تراكمَ من نبيذٍ يأخذ التّذكار
نحو الماء، ما أبقتْ صبيةُ دارهم
من عطرها فوق التلالْ
وهنا ستكتبُ في ممرّ العمر أسمائي
روائحَ تهتدي في دربها عينُ المحبّ
وما تكتبَ من قصائد، في سماء جمالها
وهنا على أطرافِ درب البيت سنبلةٌ
ستفتحُ صدرَها لتعلم الأكوانَ
أنّا فوقَ سرّتها التقينا
فتعلمتْ صبرَ المحبّ
وعلّمتْ أرواحنا لغة البقاء
وما تعلّق في دروب حبالها
وهنا على أطراف درب البيت آثار القطاةِ
تجيء من تعبٍ لتوقظ شهوة الألحان
في دمنا، وتكونَ أسماءَ الرسائل،
هجرة الأشواق في دربِ السماءْ
ستقول أشجارٌ من الليمون
قد أخذوا دفاترهم وغابوا

في خيام فوقَ ذاك التلِّ مرفوعاً
على دربِ الحنين وشعبة الذكرى بنا
لكنني ما زلتُ أحمل وجههم فوق التأمّل
هم ينظرون الآنَ نحوي دمعةً،
وأنا أكحّلُ دربَ هذا الغيم
بالشوق المرفرف فوق أحلام الصغار
كأنني خيطٌ لدودِ القزّ
ينسجُ لحنه دربُ الدماءْ
وتقول أحجارُ البيوت:
أطلتمُ دربَ الغياب
لكنني ما زلتُ أشتمّ الرسائلَ
في شقوقٍ أودعتْ أسرارها
وتنفّست عطرَ المحبّ
وقد ترحّلَ قبل أن تهدي
يمامةُ قلبه مفتاحَها،
وتكونُ ذاكرة وأسماء، دروباً للعتابْ
لكأنّ عشبَ الأرض قد أسرى
لطير السرِّ أن يرمي مناديلَ
الأحبةِ فوقَ شبّاك يطيّر دمعة
فوقَ الغيوم، ليهتدي روحٌ لأصواتٍ
من الورق الذي قد عادَ نحو الغصن محبرةْ
ليكتبَ سرّه فوق الرمادْ
ولتسمع الأبواب في أحزاننا
دنيا العطور، وزهرة الليمون
مئذنة القباب،
ومسجد القدس الجميلة
كي نعلّم عصرنا لغة الحداد
فبأي درب أيها الأعداءُ تُمضون الظهيرة
واقفين على الوعودْ
وبأي سجن سوف تبقى يا عدوّ
الكون محجوباً على كتف السريرةْ
أنتَ المحاصر في ظلال الاسم والزيتون
ما أوحت به تلك التلالُ إلى الزنابق
وما تفتّح فوق أحلام الشهيد من الورود
ومن روائح يوسفٍ فوقَ القميص
يضيء في ناياته درب الغزالة
كي تمرّ بصوتها فوق البلادْ
هم يقصفون كواكباً بحصارهم
يتأبّطون خرابهم من سور تلمودٍ
وينسوا عشبة التموز في
أرواحنا بدم الجنين
ويغادرون الأرضَ مثقلة بحقدٍ
سوف يسري في القصائدِ
مثلما صنعتْ دموع الوجدِ
أرواح الحنين
فاصعدْ منازلك الجميلة يا بن أمّي
فوق ميلاد الزمان، إلى الزمان المخمليّ
واكتب الأسفار من عشق على مرأى
من الكون المبعثر بالقتامةِ والجنونْ
واصعدْ إلى قوس يزنّر
فصلَ هذا الوقت
في ألوانه الأولى
لتحملَ قمحَكَ المجبولَ بالأزهار
في كلّ الفصولْ
وبأنّكَ القنديلُ، قنديلُ الدماء
يضيءُ جرحَ الليل
في زمن الخيولْ.

□□

طيف جودي

فاروق أحمد شريقي

قلت يا ربُّ أين تخطر جودي ... ففؤاد المشتاق أمسى غريبا
ظل بين الصفصاف والدرب يبكي ... حلماً زاهياً وطيفاً قريبا
يسأل الغصن هل سترجع جودي ... إن تثنّى يظنّه مستريبا
أين جودي والعين تبحث عنها ... بين أبهى الوجوه وجهاً حبيبا
تسرح الروح بين مختلف الزهـ ... ـر تناجي حبيبها والطبيبا
بأبي أنتِ ما أرقكِ نجوى ... وحنيناً يزيده البعد طيبا
فاسألي عني تسألي عن غريبٍ ... صاغ للياسمين شعراً غريبا
يسأل الليل والنسيم عن الفجـ ... ـر ويرجو لطيفكم أن يؤوبا
مستريحاً على أزاهر قلبي ... يتهادى نوراً ولحناً طروبا
يتراكِ ترسمين غروباً ... مستنيراً أو غائماً أو مشوبا
وغيوماً ورديّة الحسن تخطو ... فوق لحن الغروب تمشي دبيبا
قد تناءت أطيارها وهي تشدو ... ورجيع الألحان نايا خلوبا

لم يزلْ يا حمام قلبي مشوقاً مستعيداً كلامها أو مجيبا
يتراءاها ضمةً من حنانٍ واقتراراً عذباً وطيفاً حبيبا
أنتِ أحلى من كلّ رسم وفنٍّ وقوافٍ أشدو بها مستطيبا
أنتِ نجوى الفؤادِ والعمر يخبو وظلال الأشجار تُبدي شحوبا
أين عيناكِ تبصران حبيباً أنت علمّته البكا والنحيبا
قلت يا قلب خلقتك وحيداً وحزيناً فقال: لا تثريبا

❑❑

الحب حين يضحك

يوسف العيو

حين يضحك الحب...
تشرق الشمس..
على ضفافه..
أغنية.. ذاتُ فصول أربعة
والحب حين يلتقي الحب
تتعانق القلوب في سرها..
والنجوم في زرقة السماء
تتلألأ سحراً وفتنة
تترنح ثملة
تبارك للحب ضحكته
فتضيء الكون من ثغرها
والقلوب المحبة تهنأ
القلوب العاشقة
لقاؤها على شواطئ الغرام
يغار القمر لأنّ قمم العشق تألقت
تحت أنواره

ولكنّ الحب يضحك

***

أمر في الصباح
على حدائق الفكر والأدب
أتبختر في رياضها
زهرة هنا
وزهرة هناك
تشبه الدلال
عيناها لؤلؤتان
استرختا على وقع كلمات عذبة
والدلال أرخى ظلاله
على محياها
بينما كان الحب يضحك..
يضحك

□□

السخروطي

عبد الإله الرحيل

∂

... تلك حالة لم أستطع التخلص منها؛ وللأمانة فقد حاولت جاهداً أن أبعدها عن مجال تفكيري... لكني؛ في كلِّ مرة كنت أعود خائباً..

... إنه صديقي كريم السخروطي؛ الذي أكبره بخمس سنوات... فكلما رأيته أتذكر الحكاية التي نسجتها عنه القابلة عمشة أم جويسم.. ولكي لا أقع في المبالغة؛ فإنني أقول إن تلك الحكاية التي روتها القابلة عمشة أم جويسم؛ لم تنسجها من خيالها؛ بل هي أرغمت على روايتها... لأنها؛ خرجت بعد ولادة كريم السخروطي بحالة لم يعهدها سكان الحارة... لقد كانت مرحة؛ وتختزن في ذاكرتها حكايات كثيرة عن القرية التي جاءت إليها من البادية؛ بعد أن تزوجت بدوياً يسكن القرية؛ ولكنه ظلَّ وفيّاً لعالم الأغنام والماعز!...

... أجل!... لقد فقدت عمشة أم جويسم مرحها وصارت أكثر صمتاً.. ولأن ما جرى معها في غرفة الولادة لم تعد تطيق له صبراً؛ فقد أسرّت بما جرى لجارتها أمون أم عدنان...

... عمشة أم جويسم؛ كانت تعرف أنه سرٌّ كبير هذا الذي عانت منه وصار كابوساً يجثم على صدرها؛ ولهذا فإنها كانت كلما التقطت أنفاسها في أثناء الحديث؛ فإنها تؤكد على أمون أن لا تذيع هذا السرَّ في الحارة... وقبل أن تستمر في سرد حكايتها مع الطفل الذي صار اسمه كريم السخروطي؛ فإنها تقول لأمون:

ـ رأيت أشياء كثيرة... يا أم عدنان... ولكن هذا الذي رأيته مع ولادة هذا الطفل.. ما مرَّ مثله على رأسي!...

... كانت أمون أم عدنان تنظر إلى القابلة عمشة أم جويسم وهي لا تكاد تصدق ما تسمع.. ولأن عمشة لم يُعرف عنها إلا الصدق... فقد قالت لأمون:

ـ لو لم تكوني غالية على قلبي فما كنت لأبوح بهذا السرِّ لك...

... وضربت أمون أم عدنان كفاً بكف؛ ثم ألقت برأسها إلى ما بين يديها للحظات... وبصوت متحشرج؛ رفعت رأسها وهي تنظر إلى أم جويسم؛ وقالت؛ كأنها تهمس:

ـ نزل من بطن أمه وفي يده اليمنى قطعة من "بشكير" وفي اليد الأخرى قطعة صابونة...؟...

وقاطعتها عمشة أم جويسم؛ وهي تربت على ركبة أمون بتنبيه لاهث:

ـ أختي أمون.. استحلفك بالله أن لا تبوحي بهذا السرّ فعجائب الدنيا كثيرة.. ولكن (....).

وقاطعتها أمون أم عدنان... وقد ربتت على ركبة عمشة أم جويسم كدليل على حفظ السرّ:

ـ أختي عمشة... أنا ما سمعت شيئاً!....

.... ارتاحت عمشة أم جويسم من ذلك القلق الذي صاحبها.. وراحت تنام بعمق؛ وبدأ مرحها يعود إليها شيئاً فشيئاً... ولكن أمون أم عدنان صارت تملك سرّاً كبيراً.. فما أن تجلس مع جاراتها في ضحى الأيام.. أو قبيل الغروب أمام منازلهن؛ حتى تأخذ بهمس ولادة كريم السخروطي لأقرب واحدة إليها... ولم يمض شهر على جلسة عمشة وأمون... حتى انتشرت حكاية ولادة كريم السخروطي من الحارة إلى الحارات الأخرى في قرية (أم الكدر)...

ضاقت الدنيا ثانية بعمشة أم جويسم... ليتها ـ كما كانت تهمس في نفسها ـ ظلت على صمتها ولم تبح بسرّها لأمون أم عدنان. ليتها ظلت على شرودها والابتعاد عن البشر إلى درجة العزلة. كيف يمكن لها أن تقاوم نظرات زوجها الغاضبة.. الذي ضرب جبتها بقبضة يده ضربة قوية عندما أخبره جاره بما تقوله النساء في الحارة نقلاً عن زوجته عمشة. وما أن أغلق باب داره الخشبي؛ حتى صاح غاضباً:

ـ هذه آخرتها معك يا عمشة!... تفضحين "الحريمات" وهنّ أمانة بين يديك؟!...

قالت عمشة بقهر وحزن؛ لعلها تشرح ضيقها:

ـ اسمعني!... اسمعني يا أبا جويسم!

ورفع أبو جويسم يده في الهواء بإشارة حاسمة وحازمة:

هي كلمة واحدة يا عمشة... سنرحل عن القرية.. سنترك "أم الكدر" إلى مكان آخر!

وبدهشة تساءلت عمشة:

ـ ولكن إلى أين نرحل ونحن (.....)

قاطعها صارماً:

ـ برية الله واسعة!...

تلجلجت الكلمات في عالم عمشة.. هبطت كلمات الدهشة والاستنكار على صدرها وفي حلقها وتجمدت عند شفتيها.. هي تعرف أبا جويسم؛ تعرفه جيداً؛ فهو إن قال كلمة فإنه لن يتراجع عنها...

مسحت الدموع الحارقة التي سالت من عينيها... وكان عليها أن تستنفر كلّ قواها لتبدأ بحزم الأغراض والفرش... وأثاث البيت؛ فهي تعرف أنهم سيغادرون (أم الكدر) قبل طلوع الشمس... ربما همست عمشة أم جويسم في نفسها:

ـ ماذا فعلتِ بنا يا أمون.. يا أم عدنان؟!... منذ عشرين سنة وأنا في هذه القرية... وبكلمتين قلبتِ حياتنا رأساً على عقب... هل أقول: "ليسامحك الله يا أمون!"؟!...

●

عندما تخرجت من الجامعة لأحمل إجازة في التاريخ؛ دخل كريم السخروطي الجامعة ليكون واحداً من طلبة كلية الفلسفة...

جمع بيننا الفقر في سلة واحدة.. فكان عليّ أن أعمل معلماً بالوكالة في المدارس الابتدائية لأكمل دراستي الجامعية... وكان على كريم السخروطي أن يعمل أجيراً في فرن أحد أحياء المدينة الشعبية.. أذكر أنني قلت له يوماً؛ وقد صار على أبواب التخرج:

ـ "التاريخ يرقص التراجيديا أحياناً... ويرقص الكوميديا في أحيان أخرى.."

قال وهو يهزُّ رأسه:

ـ ولماذا لا نجعل الكوميديا تخدمنا حتى النهاية؟

سألت بدهشة:

ـ وكيف سيكون ذلك؟...

قال وقد تكورت بسمة ساخرة على زاويتي شفتيه:

ـ أستاذ أنور حسين.. بالكوميديا؛ وليس بالدموع؛ علينا أن نغتنم... حتى الغيوم!!

.... منذ متى كانت تلك الوقفة؛ ومنذ متى كان ذلك الحديث؟.. ربما كان ذلك منذ سنتين؛ بل منذ سنوات... فمنشار الزمن يحزُّ رقابنا ونحن نستعيد حكايات الطبري ونتلذذ بعبقرية ابن خلدون... كان ذلك منذ سنوات بالتأكيد..

... استغرقت في حكايات التاريخ وحوادثه... وعندما أخفقت للمرة الثانية في مسابقة المدرسين التي أعلنت عنها وزارة التربية.. ولأكون مدرِّساً لمادة التاريخ؛ فقد استعنت بالصمت... لا أدري هل كان كريم السخروطي يتقصّى أخباري أم أنه عن طريق المصادفة قد علم بذلك.. أستعيد في ذاكرتي الأسئلة والأجوبة؛ أدقق في تفصيلات جلستي أمام لجنة المسابقة.. أتخونني ذاكرتي أم أنني كنت واثقاً بنفسي أكثر من اللازم؟.. لا أذكر أنني ارتكبت خطأ في إجاباتي... ولا أذكر أن شيئاً في جلستي أمام لجنة المسابقة كان ينتقص من شخصيتي.. لكي يكون نصيبي الإخفاق... حتى في المرة الثانية..

قال كريم السخروطي؛ الذي تعمّد أن يراني فأظهر أنه رآني مصادفة:

ـ أستاذ أنور.. التاريخ شيء والواقع شيء آخر؛ الفلسفة التي تعلمتها في الجامعة شيء والواقع شيء آخر (....)

قاطعته مستغرباً:

ـ كيف؟... كيف يا أخ كريم؟!...

قال وقد تجمّدت بسمة ساخرة على زاويتي فمه:

ـ دع الأوراق للأوراق ودع الكتب على رفوفها!

وبعد أن فرك إبهامه بسبابته؛ قال:

ـ لو بقيت "حنبلياً" مثلك ولم أبسط يدي... وأعرف لمن أدفع... ربما بقيت أجير فران.. أما الآن؛ فأنا أعمل في وزارة التموين رئيساً لدورية مراقبة الأسواق!!...

قلت؛ وأنا أحسُّ بنبضات قلبي تدوي في أذني:

ـ لكنني لن أخالف قناعتي.. هل تريدني أن أصبح مدرّساً للتاريخ بعد أن أسلك طريق

الرشوة؟

ومع ضحكته الصاخبة؛ قال:

ـ كأنك تريد أن تبقى معلماً بالوكالة... فتحمل العصا وتقرأ على السبورة "أبجد هوز حطي كلمن صعفص قرشت...."!

... في ذلك اللقاء لم ينتظرني كريم السخروطي؛ بل إنه اكتفى بتلويحة وداع تنضح بالفوقية ليغيب في شوارع المدينة.

... وأنا أجلس في غرفتي مفضلاً العزلة؛ تذكرت قافلةً من الكتّاب من الذين أحرقوا كتبهم... تذكرت آخرَ عُرضتْ عليه المناصب الوظيفية المهمة؛ ولكنه طلب قطعة أرض ليزرعها ويأكل من خيراتها... ويتفرغ لعالم القراءة والكتابة.. أضع على طاولتي مذكرات تشرشل التي قررت أن أعيد قراءتها مرة ثانية... لماذا رأيت تشرشل وهو يدخن السيكار بتلذذ.... هل يغدو رجال السياسة سعداء في مناصبهم..؟.. إذا كان هذا صحيحاً؛ فلماذا أعاد علينا مدرّس مادة التاريخ المعاصر أكثر من مرة كلمات بعينها ما زلت أذكرها: "لا تنظروا إلى أفواه السياسيين بل تابعوا أيديهم!!".. هل كوفي عنان؛ الرجل الإفريقي.. شخص سعيد.. لأنه يتجول في العالم متى أراد؟.. أريد؛ أنا الآخر؛ أن أتجول في العالم... مدن أوروبية كثيرة وضعتها في مخيلتي لأقوم بزيارتها؛ ربما أولها سيكون باريس... أريد أن أتمتع ببرج إيفل وكاتدرائية نوتردام... وسجن الباستيل..

تنتشلني أمي من عزلتي.. ألمح على وجهها حزناً. أعرف أن ذلك بسبب رفضي لزواج تقترحه "لكي ترى أطفالي يلعبون في باحة الدار.."..

تقول؛ بقهر ممزوج بالغضب: إلى متى ستبقى دون زواج وهاأنت تقترب من الأربعين؟..

... انظر إليها مع بسمة؛ أحاول بها أن أمتص قهرها، وأقول:

ـ الصبر طيب!...

... أرى بعض قطرات العرق على جبينها الأبيض؛ تقول:

ـ الصبر طيب؟... كريم السخروطي؛ الأصغر منك تزوج واحدة؛ لو كنتُ رجلاً لما رضيت بها... وأنت، بين يديك، ابنة أختي؛ "مثل القمر" ولا تحرك ساكناً؟!...

مرة ثانية؛ أرسم على شفتي بسمة؛ لأنني أخشى من كلمة قد أقولها بنزق... فأخشى أن يرتفع الضغط عندها؛ فأقول:

ـ الصبر طيب!... أمامي مسابقة أخرى وعندها (....) ربما لا تريد أن تستمع إلى تبريراتي فتخرج وهي تمسح العرق عن جبينها بكمِّ ثوبها البني؛ الذي ترتديه منذ خمس سنوات!

⊂

كنت أعزّي نفسّي وأقول بهمسٍ وأنا أمضغ طعماً مُراً بين شفتي: ـ عليَّ أن أرتضي بهذه النتيجة التي قررتها اللجنة.. لا يهمُّ يومها أنهم قرروا نجاحي تعاطفاً كما قالوا(!)... لقد كان اسمي في آخر القائمة من الناجحين في المسابقة... وكان عليَّ؛ كذلك؛ أن أهزَّ رأسي.. وأحرك لساني بالموافقة على تعييني مدرساً في محافظة نائية... سأترك للزمن مساحة... ألم يقل أحد

الحكماء: "الزمن أبٌ لكلّ حقيقة"!...

أعرف أن أمي ستعتصر حزناً وهي ترائي أغادر القرية إلى تلك المحافظة البعيدة.. أعرف أنها ستبكي؛ وربما ستبتعد عني لكي لا أرى دموعها...

عندما جاءتني ابنة خالتي؛ التي قالت لي أمي عنها إنها: "مثل القمر".. رأيت بسمتها وكأنها ومضٌ في عالم يسوده الظلام؛ لا بدَّ من أن أمي لم ترَ بسمتها كما رأيتها في ذلك الضحى.. نظرت إلى عينيها العسليتين اللتين تذيبان الهمّ... فلمحت فيهما طيف دمعة.

قالت ابنة خالتي: الغربة للرجال... ولكنني سأنتظرك!

عصرت أصابعي في باطن كفي.. حتى لقد أحسست وكأن أظافري ستنغرس في اللحم... قلت لها:

ـ لا تنتظريني!...

فتحت عينيها العسليتين بدهشة؛ أكدت لها ثانية:

ـ لا تنتظريني!...

خرجت ابنة خالتي بقهر ممزوج بالكبرياء... وعندما دخلت أمي لتعانبني على "جلافتي" مددت يدي إلى كتفها، وقلت:

ـ أمي!... نحن في الحضيض وزوج خالتي لا ينظر إلى الناس إلا من خلال ما يملكون!...

... كان عليَّ بعد ذلك أن أذهب إلى الصيدلية الوحيدة في قريتنا لأتزود ببعض الأدوية... وخاصة أقراص الصداع!!

... توقف كريم السخروطي وقد ضغط على مكابح سيارته الأنيقة بقوّة؛ حتى لقد أعطت الإطارات صوتاً مزعجاً... ثم قال وهو يمدُّ رأسه من نافذة السيارة:

ـ أستاذ أنور!... متى سنفرح بك؛ نريد أن نراك عريساً؟!

قلت باسماً:

ـ لا بدَّ من دعوتك... فأنا أتذكر أننا أبناء حيٍّ واحد! أشار بيده إلى المرأة التي تجلس بجانبه؛ وقال:

ـ إنها زوجتي!

مع انحناءة رأس تقتضيه المعرفة؛ قلت باسماً:

ـ تشرّفنا!...

سألني: أين وصلت بك الأمور؟.. هل بسطت يدك أو ما زلت على موقفك؟..

... ولكي لا أجعله يتمادى في أسئلته؛ قلت:

ـ كما ترى إنني بخير!...

...بنظرة عفوية رأيت زوجة كريم السخروطي وهي تنظر إليَّ بطرف عينيها الجاحظتين... نظرة فهمت منها أنها لا تستسيغ إجابتي... أو أنها نظرة ورثتها من سكان هذه الأرض في العصر الوسيط... حيث نظرة من إقطاعي ذلك الزمان كان تكفي ليجوع الفلاحون... ويمرضون ويتشردون ولا من مغيث!...

... تركني كريم السخروطي.. وهو يلوّح بيده؛ تمتمت بعد أن تركت إطارات السيارة صوتاً مزعجاً من أثر السرعة التي انطلق بها السخروطي:

ـ "ولكن الأرض تدور"!

... تلك كلمات قالها غاليليه وهو يخرج من "محكمة التفتيش"؛ فإما أن يكون ضد نظريته التي اكتشفها حول دوران الأرض حول الشمس... أو أن يكون مصيره الموت... كان عليه أن يتماشى مع عقول متخلفة مفضلاً الحياة على موت مجاني... إنه على قناعته بنظريته؛ وكان عليه أن ينتظر الزمن لتثبت نظريته؛ وربما من شدة قهره؛ فقد خرج في ذلك اليوم ليضرب حجراً برجله؛ ويتمتم بكلماته: "ولكن الأرض تدور"!

... آه.. يا كريم السخروطي... فما زالت الأرض تدور... وها أنت تصعد في سُلّم الثراء... وهاأنذا سأذهب إلى محافظة نائية لأدرس مادة التاريخ... وربما في أول ساعة تدريسية... سأذكر لتلاميذي تلك الحكمة: "ما رأيت تخمةً إلا ووراءها حقٌ مضيّع.."!!

في الساعة السابعة والنصف صباحاً تحرّك القطار متوجهاً إلى الشمال؛ لن يصل إلى المحافظة التي أنشدها إلا بعد إحدى عشرة ساعة!... استند بكوعي إلى إفريز النافذة المتسخة. أرمي برأسي إلى زجاج النافذة. تلمع في ذهني "سورة يوسف"؛ أتمتم؛ وكأن قطرات من الندى تلامس قلبي:

ـ "قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً؛ إن الشيطان للإنسان عدو مبين..."

أغمض عيني؛ وأنا أفكر بمعادلات العالم غير المفهومة؛ أرى الدمعتين المتوقفتين في عيني ابنة خالتي؛ أزجر نفسي، لأنني قلت لها بلهجة حاسمة: "لا تنتظريني!".. أبرر لنفسي انهزاميتي، لأنني سأظل في منعطفات الفقر أو ربما في ديانه؛ وهي التي تعيش في بحبوحة اللقمة الهنيئة والثياب الغالية تحت كنف أبيها... لا أريد أن أحسّ بالمهانة أو الذل؛ ولا أريد أن أرغمها على شظف حياة هي في غنى عنها.

أفتح عيني؛ وأعود سريعاً لأغمضهما عندما كان يمرُّ القطار بقطيع أغنام... هل تراها تقضم الأشواك أم أنها تلتهم التراب؟... يأتيني صوت أمي معاتباً وربما محرضاً:

ـ كريم السخروطي.. "صار فوق الريح"!!

أهزُّ رأسي؛ أقول في نفسي: "أعرف ذلك"؛ ولكنني في أعماقي أتذكر نظرية ابن خلدون في تطور الأمم: مرحلة الصعود؛ ثم مرحلة القمة؛ وأخيراً مرحلة الهبوط!... لن أحكي لأمي شيئاً عن هذه النظرية، لأنني إن فعلت؛ فإنها ستظنُّ أن لوثة أصابت عقلي... ولا بدَّ لها؛ والحالة هذه إلا أن تستعين بجارنا الشيخ فيرغمني على أن استنشق من البخور الذي تختنق به غرفته ويطلب إليَّ أمراً لأضع حجاباً يكتبه في صدري!...

قبل أن تعلن صفارة القطار وصولنا إلى المدينة الشمالية التي أسافر إليها... لمحت كريم السخروطي على أرجوحة مثبتة على أغصان شجرة... وعندما رفعت له يدي بالتحية؛ تجاهلني... ابتسمت بمرارة... وتذكرت كلمات؛ لم أعد أذكر مَنْ قالها: "الانتهازي كالقرد حين يصل يعطيك قفاه"!!

≠

رحت أتردد على مقهى صغير بين الفترة والأخرى؛ ربما لأتابع الأخبار المصوّرة التي ينقلها التلفاز... أتحامل على نفسي وأنا أرغم على متابعة كرة القدم على الشاشة الصغيرة!...

يتقدم مني النادل الذي صار يعرف ما أطلب... يرسم على شفتيه بسمة عفوية، ويقول بلهجته البدوية:

ـ "مثل العادة شاي وسط..." موهيش* ... أستاذ"؟!

تأتي من التلفاز إشارة موسيقية تعني موعد الأخبار... يهدأ ضجيج المقهى؛ كأن ضربات النرد تتوقف... تتوقف أصوات الربح والخسارة... أتابع نشرة الأخبار وأنا ألقي بخدي إلى يدي:

"ـ مقتل جندي أميركي بنيران صديقة في بغداد!

ـ وعُلم من مصادر مطلعة أن القاضي الذي يحاكم صدام حسين وافق على المحاكمة بعد أن حصل على تعهد بريطاني للإقامة في بريطانيا!

ـ مقتل مدنيين في كابول بطائرة يُعتقد أنها أميركية!

ـ في تسجيل صوتي منسوب للرجل الثاني في "القاعدة"، لم يتسنَ لنا التأكد من صحته... يهدد فيه بضرب أهداف أميركية في عمق الولايات المتحدة... ويتهم بعض الأنظمة العربية بالتواطؤ الأميركي ـ الإسرائيلي...!!"

...صداع مفاجئ يغزو رأسي... أقف لأنتقل إلى كرسي آخر بحيث يكون ظهري للتلفاز.. أبتلع قرصاً مهدئاً للصداع... وأحاول للحظات أن أضع يدي على أذني...

... على عادته يدخل صديقي مدرِّس الفلسفة نايف العلي إلى المقهى، فهو يعرف أنني قد أكون هنا في مثل هذا الوقت... لا بدَّ أنه لاحظ شحوباً في وجهي(!)... ينظر إلى شاشة التلفاز؛ يعرف أن أخباره التي تضرب على الأعصاب هي السبب في هذا الشحوب...

يقول؛ مع زفرة بسمة تعني الضجر:

ـ زميلي كريم السخروطي؛ بعد أن صار أميناً لجمعية سكنية وصار مرافقاً للسيد الوزير... اشترى سيارة بثمانية ملايين؛ ولحرمه المصون شقة بثلاثين مليوناً!...

أفتح عيني دهشة. أحسُّ أن وزناً من الحديد يمنع لساني من الحركة... أريد أن أسأل؛ أريد أن أعرف: كيف ولماذا؟... أحس أن ضباباً راح يتكون أمام عيني...

لا بدَّ من أن نايف العلي؛ الذي تخرّج بذات الدفعة التي تخرّج فيها كريم السخروطي من الجامعة... أدرك ذلك. أشار بيده؛ بعد أن طلب إلى النادل أن يحضر له كأساً كبيرة من الزهورات؛ وقال:

ـ أستاذ أنور... استرح!... منذ فترة وأخبار كريم السخروطي تأتيني متتابعة... ولأنني أؤمن بأن الشك يصل بي إلى اليقين فقد آثرت التريث في الحديث عنها حتى تأكدت من صحتها...

... أرفع يدي إلى رأسي أضرب بأصابعي جبيني... أريده أن يفهم أن صداعاً شديداً يتعبني..

هزَّ رأسه وقال:

ـ أفهم... أفهم ذلك... "العبدُ يُقرع بالعصا والحرُّ تكفيه الإشارة.."... ولكن ماذا أفعل... لقد ضاق صدري بكلِّ هذا...

---

* "موهيش" أليس كذلك.

... ربما بصعوبة؛ تحرك لساني؛ فسألت:

ـ ولكن كيف؟...

قال بلهجة؛ لم أستطع تمييزها؛ أهي جادة أم أنها ساخرة:

ـ "وراء كلِّ رجل عظيم امرأة"!...

ضربت بقبضة يدي على سطح الطاولة مستنكراً أن يكون كريم السخروطي رجلاً عظيماً. قال نايف العلي؛ وهو يحافظ على بسمته الساخرة:

ـ كلُّ ذلك لأن زوجته تمت بصلة القربى للسيد الوزير (....) تزاحمت كلمة "ولكن" في تلافيف دماغي... فجاءت متشابكة مع كلمات أخرى:

ـ ولكن... ولكن... "دو ـ ره ـ فا ـ صول ـ لا ـ سي ـ دو"... كيف؟.

مدَّ صديقي نايف العلي يديه ليحتضن يدي على سطح الطاولة؛ وقال وهو يشير إليَّ لنترك المقهى:

ـ أستاذ أنور!... أنا وأنت لسنا من هذا العالم الفاسد!... تعال!... تعال لنذهب إلى شاطئ الفرات!

***

ـ استلقيت على رمال الشاطئ. أنظر إلى السماء مع هذا المغيب الذي يمتزج فيه الشفق مع السماء الزرقاء... أتابع؛ طائرات هتلر وهو تدمِّر المدن... وتتناثر أجساد الجنود مع الوحل والثلج والخنادق... أرى نظرة الذل في عيني عبد الله الصغير وهو تؤنبه أمه على لهوه وعدم الاهتمام بإماراته في الأندلس!

أرفع رأسي فأرى نايف العلي.. وقد غاص قليلاً في مياه النهر... أتحامل على جسدي... وأركض إليه.. يتلفَّت إليَّ، يصفق بيديه ويضحك... وعندما أصل إليه... يضع يده على كتفي ويقول:

ـ أنا ابن الفرات يا أستاذ أنور!... أعرف السباحة؛ ولكنك أنت ابن الصحراء (....)

أتركه... وأسير في الماء ببطء. تصل المياه إلى عنقي... أتوقف وأنا أتذكر تاريخاً منافقاً كتبه كتبةُ البلاط والكواليس...

يشير نايف العلي لكي أعود... أعود خائفاً من الغرق... وعندما وصلنا إلى رمال الشاطئ، قلت:

ـ أخي نايف!... لن أهتم بالتاريخ الذي حفل بالتزوير... سأعدُّ نفسي منذ الغد لأكتب تاريخ مأساتنا... فنحن نرى الفساد ونلوذ إلى عالم الصمت؛ ونحن نرى الخراب... فتتحجر ألسنتنا في حلوقنا؛ نرى الدعارة المزركشة بثياب الفضيلة.. فنصفق مع المصفقين وإلا فنحن في صفِّ الأعداء!..

.. ضحك!... ضحك نايف العلي... وقال:

ـ وصلتني البارحة صورة لكريم السخروطي وهو يحمل إبريقاً ويسكب الماء على يدي الوزير... وكان "البشكير" على كتفه...! ... غداً؛ مع بداية تفرغك لكتابة تاريخ مأساتنا سأحضر لك الصورة... فقد تلزمك في محفوظاتك!!...

... لم أخبر نايف العلي عن ولادة كريم السخروطي... ولم أخبره عن قطعة "البشكير" والصابونة التي جاءت معه من رحم أمه... فقد عانقت الصمت... لأنني أخشى أن يتهمني بأنني لم أعد أميّز بين الخرافة والأسطورة والواقع.

❑❑

الحلم الأول.. الحلم الأخير

سامر أنور الشمالي

∂

لم يكن ثمة شيء غريب، أو غير متوقع، كل شيء يدعو إلى الطمأنينة، والهدوء، والراحة، وتلك هي السعادة عينها بحسب رأيه.

ولكن عكر بركة مشاعره الراكدة حجر ألقي من جهة ما -على غير توقع- حين باغته سؤال يبدو بريئاً كسكين ذي نصل حاد في يد طفل صغير يلهو:

- بم حلمت البارحة؟.

لم يحر جوابا، بل قال ببساطة، وهو يفتح عينيه ليرى البحر الذي لا يمل سماع صوت أمواجه التي لم تتوقف مذ كانت الأرض:

- لم أحلم بشيء!.

كانت تتوقع سماع حلم ما، وربما أطول مما تكون عليه الأحلام عادة، ولم تشك في أنها ستكون محوره الأبهى، ولو كان ذاك الحلم مختلقاً، ومع ذلك هذا يعني لها أن يكون حلماً صادقاً بطريقة ما.

ولأنه لم يفعل، أعادت السؤال مرة ثانية، متجاوزة خيبتها المريرة كنبات الصبار الذي يخرج من بين شقوق الأرض الجافة وهو يحافظ على لونه الأخضر وأشواكه الحادة، وكان صوتها خافتاً، ربما لأنها كانت ترنو إلى الشمس التي تنطفئ ببطء لا يخلو من قسوة، ليستهل المساء قدومه بجرح أديم السماء ليخضب أطراف عباءة الأفق الأسود ببعض من دماء الزمن المهدور عبثاً:

- حسناً.. ما هو آخر حلم حلمت به؟.

كان الظلام قد شمل كل شيء، فالنجوم صغيرة جداً في ظلمة لا حدود لها، أما القمر فضائع بين غيوم رمادية سميكة كمعطف عتيق تعبث به رياح الشتاء الباردة. حتى إنه عندما نظر إليها لم ير غير ظلال تتقاسم ملامح وجهها الذي يتناثر حوله شعرها الأسود بفوضى الأمواج العابرة، ولكنه عرف أنها هي بقربه دون سواها من نساء العالم، لعل رائحتها كانت الأقرب إلى ذاكرته آنذاك.

أجاب معترفاً، كمجرم لا يشعر بتأنيب الضمير، حتى وهو يصرح بأمنيته الأخيرة على منصة المشنقة:

- بصراحة.. أنا لا أحلم.

مع الكلمة الأخيرة، اكتشف بمحض المصادفة تلك الحقيقة لأول مرة في حياته!.

ولكن المفاجأة لم تجرفه كطوفان من نار في سهب من العشب اليابس إلا بعدما قالت بحزن شفاف تكسر كزجاج نافذة قديمة:

-لا أصدق أنه يوجد إنسان لا يحلم!.

عندئذ تأكد له بسهولة لم يعهدها في نفسه من قبل أن كل ما فخر واعتز به طوال عمره ليس له أدنى قيمة بلا أحلام، لأن الأحلام هي أجمل وأثمن شيء في الدنيا. كما أصبح لديه قناعة ثابتة أن الإنسان بلا أحلام إنسان غير مكتمل، بل إنسان ناقص بطريقة غير محتملة.

●

شعر بغبائه المفرط لأنه لم يشعر بمرضه الذي لازمه عمره كله دون أن يدري بذلك، وزاد من حدة بؤسه خشية عدم البرء من تلك العلة الماكرة التي لا تستثمر النوم أبداً، فأسرع بالسعي إلى الشفاء المرجو آملاً ألاّ يتداح طوفان اليقظة بقوة فيخلع من الجذور نباتات الرؤيا الذابلة من شدة الظمأ.

* * *

استلقى على سرير المعاينة، وهو يسمع صوت طرقات قلبه، كأنه يستأذنه للخروج من صدره لأنه لم يعد ثمة مبرر لبقائه في جوفه الذي لا تبدد ظلامه الدامس بوارق الأحلام الساطعة. ثم سرد بإيجاز مشوش معاناته الطويلة التي عرفها منذ مدة غير بعيدة.

بعدما فرغ من كلامه، سأله الطبيب النفسي بحياد لا مبرر له:

- لماذا تريد أن تحلم؟.

قال وهو يعود رغماً عنه لعادة البكاء التي يعرفها جيداً كل الأطفال في العالم:

- أريد أن أعيش حيوات أخرى في حياتي هذه.

قال الطبيب، وهو يحاول تخمين أجابته دون جدوى:

- كيف يكون ذلك؟!.

قال بلهفة، وهو يمسح دموعه المالحة كرذاذ بحر داهمته عاصفة عاتية لا تجيد المرح:

- بالأحلام.. فكل حلم هو حياة أخرى.. بطريقة ما.

نظر إليه الطبيب بإعجاب لاتساع مخيلته، ثم قال بثقة مفرطة:

- مادام خيالك خصباً.. فالعلاج أسهل مما قد تتخيل.

لم يفطن إلى لعبة الطبيب بالمفردات والتشابيه، فلم يكن يعنيه هذا، لهذا صاح بلهفة، وهو

منشغل بعالمه الحميمي على مرأى من إنسان يراقبه بإرادته:

- كيف؟

طلب الطبيب إليه أن يتكلم بهدوء كيلا يصل صوته إلى غرفة الانتظار، ثم قال بصوت منخفض وهو يقترب من أحد أذنيه الكبيرتين:

- سنبدأ من الصفر.. ككل شيء نجهله.. ونريد تعلمه للمرة الأولى.

تساءل مستغرباً، وهو يهوي في هوة السؤال:

- لم أفهم ما ترمي إليه؟!.

قال الطبيب، وهو يفكر بكتابة بحث عن هذه الحالة التي وجدها ظاهرة فريدة من نوعها:

- سوف تتدرب على الأحلام.. خطوة خطوة.

سأله بحيرة لا حدود لدوائرها المنفلشة:

- ما هي الخطوة الأولى؟.

قال الطبيب، وقد اتسعت ابتسامته العريضة التي تكشف عن أسنانه الاصطناعية:

- ستحاول أن تحلم أنك طفل يركض.

تساءل مستفسراً بجزع:

- هل يجري أحد خلفه ليلحق به الأذى؟.

قال الطبيب بصوت هامس:

- بل هو الذي يركض برغبته كي يمسك بالفراشة الطائرة.

ابتسم بهدوء، وقال بمرح يتوارى بعيداً:

- أجل.. الفراشات لا تؤذي أي كائن.

⊂

بعد مدة طويلة، ظنها سنوات من التدريب الشاق..

..حلم أنه طفل صغير يركض حافياً على عشب أخضر خلف فراشة زاهية الألوان. وعلى الرغم من أنه كان صغير السن لم يشعر بالإعياء والتعب حين بلغ قمة جبل شاهق تستريح الغيوم على قمته قبل أن تغادره تاركة خلفها ثلجاً نظيفاً لا تلوثه قذارة الأحذية العابرة، ولكنه أحس ببرودة قدميه الصغيرتين، وبرغم ذلك لم يتراجع عن قصده، فقد أخذ يقفز بإصرار حتى نجح في القبض على الفراشة التي صارت ترتجف كشعلة نار ساخنة بين أنامله الصغيرة المحمرة من شدة الصقيع.

كان يريد العودة من حيث أتى، ولكن قدمه الطرية الباردة انزلقت على الجليد الأملس فسقط في اتساع واد سحيق. وعلى الرغم من ذلك لم يفتح أصابعه المرتجفة، بل شد كفه بقسوة ليسحق أجنحة الفراشة المرهفة.

للدموع ذاكرة أيضاً...

باسم عبدو

كثيراً ما أرى الابتسامات تشمّر عن سواعدها، وتحفر الفرح في الوجنات اليابسة، ثم تسترخي، وبحفاوة تستقبل الأصدقاء والصديقات.

كثيراً ما أرى الصَّباح يُمزّق قناعه، بينما أشعة الشمس تجفف قطرات الندى، فتنحني السنابل وتبكي حين تتساقط حبّات القمح، ويعود الفلاح من الحقل، يخزُ حماره بالمسّاس، لأنّ الحرارة امتصت حلمه وتركته يداعب سُبْحة زرقاء، يعدّ خرزها، ويستثني منها أيام الجُمع والآحاد!

***

كثيراً ما أرى الحزن يُقدَّمُ على المائدة، فيتخاطفه الجائعون، فتذبل ذكرياتهم، وتتساقطعلى الأرض أوراق الفرح... ويتزاحمون وهم يجمعون ذُبالات قلوبهم، ولا يشبعون، لأنّ الضباب المتكلّس في سماء الروح، أصدر حكمه بالإعدام حتى الموت على كلّ غصن أخضر، وكلّ زهرة تبوح بأسرارها للغرباء!

***

كثيراً ما تداعب هواجسي وصيفاتها الغيورات عليها، وتلعن في المساء مَن تخُنْ عطرها، وتكذب على حبيبها، بأنّ الطّريق طويلة، وأمواج الشاطئ تُعاقب الصخور وتحاول اقتلاعها من تاريخها، لأنّ الانتظار أنهكها، وهي تراقب العُشّاق والسّفن والبحارة والصيادين، فلم يقدموا لها إلاّ الزّبد والخواء!

***

كثيراً، ما تفتح ذاكرتي الباب على مصراعيه، وتظلُّ النوافذ مغلقة، كي تحافظ على دفء قادم من نصف قرن، فتظهر أزقّتها في شتاءٍ قاسٍ، وبردٍ جائع يكاد يفترس جسدي، فأُخبّئ يديَّ في شال أمّي وأبكي، خائفاً من المعلّم، علماً أنّني أحفظ دروسي جيداً!

***

كثيراً ما أقيس فرحي، بعد عقود من العمل والحُبِّ والتفاني بعدد الضحكات، لكنني وعندما أرى رصيف الحياة يضيق، ولم يَعُدْ يتسع لقدميَّ، يضمر فرحي كخصر حبيبتي... أحاول بصبر وجَلَدٍ أن أطرد اليأس وأضحك كي لا يموت الأمل، وأن لا أنسى عطاءات أمي وأبي، وأتذكر أنني لم أزرْ قبرهما منذ سنوات!

* * *

كثيراً ما يتثاءب قلمي بين أصابعي، لأنه عاملٌ مياوم، وإذا لم يَكْتُبْ يجوع، يتمنّى ألا ينفد حبره ويُلقى في سلّة المهملات عارياً.. وكثيراً ما يتمزّق جلد الورقة البيضاء، فتتحمّل الألم من قلمي حينما يتعسّر هضم الأفكار والأقوال، وتصرخ محبرتي فيتركها وينام فوق أوراقي التي شبعت قهراً وذلاً... فتشعل النيران في جسدها، ولم يحاول القلم إخماد الحرائق!

* * *

لا تصدّقوا ما أقول، إنّ عصفوراً ظمئاً في قيظ تموز، وقف على خدّي يستجدي عينيَّ، فتهاطلت دموعي، وابتسم العصفور، وغنّى غناءً حميماً، ثم صفّق بجناحيه شاكراً!.

ومنذ ذلك التاريخ لا أزال أردّد لحنه في كلّ صباح، وأحتفظ بمآقيَّ، ولا أفرِّط بدمعةٍ واحدة، ربّما تكون حبيبتي بحاجتها أيضاً!

□□

الفتنة

عمر الحمود

تقول ناقلة الخبر وهي من أهل الدراية، ومن رواة السير:

ورد إلى الحاكم أن العامة لم تعد تمجّده كما كانت تفعل!.

فاستدعى الحكيم، واستقدم صاحب العسس، واستعجل الإجابة، فتحدث الصاحب: باتت العامة تمجّد الشيخ الحمامة، وتحيط صورته بإطار قدسي.

وباستهجان قال الحاكم: ومن هذا الشيخ المزعوم لينافسني، وأنا وارث جاه العرب والعجم؟!.

قال الحكيم: إنه شيخٌ يحيي طقوساً دينية، تجذب أتباعاً ومريدين، ويمتلك معرفة واسعة بكتب السماء ورسالات الأنبياء، وأقوال الحكماء، وله قدرة على المناظرة والإقناع.

فضرب الحاكم مسند مقعده بقبضة يده، وقال لصاحب العسس: اجمعوا عنه كل شيء، غيّروا صورته، ولو كان قطباً، أو ولياً.

انحنى صاحب العسس، وقال: فعلنا هذا يا مولاي.

وبإشارة منه حضرت رزمة وثائق، قدّمها للحاكم، وبدأ الحاكم بقراءة ما دوّنته العيون السرية.

١ـ الوثيقة الأولى:

تعلّم الشيخ من والده أنّ الاستقامة والفساد خطان متوازيان لا يلتقيان، فاستقرّ الخوف في قلبه، وأحرق مواضع الشهوة فيه، وترك الراحة إلى الشدة، وهجر التسويف إلى العمل، أدّى الفرائض والنوافل، ولزم المسجد مع جماعة ذاكرة، تقتدي بالأبرار، وتتواصى بالحق، وتتواصى بالصبر، تعارفت أرواحها مع روحه، وائتلفت، وأفرحها صغر سنّه وولعه بالمسجد كحمامةٍ من حماماته، فلقّبته بالحمامة، والحمام طيرٌ مبارك في نظرها.

أصلح سريرته، فصلُحَتْ علانيته، ووسِمَ سلوكه بالحكمة.

أحسن في نهاره على المحتاجين من تجارته البسيطة، فكوفئ في ليله بأنسام طمأنينة.

حافظ على النقاء، فمُنِحَ صفاءً وعفة طباع.

حجّ إلى الكعبة يافعاً، ولم يتأفف من ضعف الرواحل، وقلة الزاد، ووعثاء السفر.

ويلفّ جسده الضامر بعباءة صوفٍ في البرد الطاعن، ويبدّلها بعباءة قطنٍ في الحر القائظ.

وجعل من داره زاوية للتعبد في تجمع سكاني يصغر عن المدينة.

ولمدخل الزاوية قوس، يذكر ببوابات الدور العتيقة، وتُحاط بباحةٍ تتناثر فيها أشجار التوت، ويستريح في ظلالها مريدون بثيابٍ مهلهلة ولحى مسدلة وعيون متلّهفة لأسرار منتظرة، وقد يرقدون قائلين: (قيلوا، فإنّ الشياطين لا تقيل).

ولا يهتمون لزحف زواحف بين مراقدهم، ويتفقدونها إنْ غابت، ويضيفون: إنها تسبّح بحمد الخالق، ولن ينقطع الخير عنّا ما دامت هذه المخلوقات على الأرض.

ولا يكترثون لظلام ليل وضوء نهار، وكأنّ المكان نزع عنهم الإحساس بالوقت، فهم في وصالٍ دائم مع ذكر العليم المتعالي.

ويزاحمهم في هذا عجائز بعظام وجناتٍ بارزة وعيون غائرة وظهور مقوّسة، وفدوا يطلبون البركة والمغفرة. وعلى الجدار الداخلي للزاوية أسندت راية بحامل خشبي، يجاورها سيفان متناظران تحتهما درع نحاسي، وعلى يمينه وشماله دفوف جلدية مختلفة الأحجام.

والجدار المقابل مغطى بسجادةٍ فارسية النسج، تحتفل فيها الألوان بتناسق، يخلق أشكالاً غنية بالإيحاء، وعلى طرف السجادة لوحة تقليدية لفارسٍ على حصانٍ أشهب، يصارع تنيناً برمح حاد، وفي الطرف المقابل تتفرع شجرة نسب العائلة.

وشاع أمر الزاوية المحدثة، وتداول الناس شأنها في شكل أخبارٍ وحكايات، فاستقطبت شباناً وكهولاً ومريدين وطالبي علم ومخبرين متنكرين وبعض عمالٍ مولانا الحاكم ودراويش بمرقعاتٍ داكنة، تتدلى على صدورهم تمائم مغلفة بصحائف نحاس، ويمتطون عصياً من الطرفاء، ويركضون في سهوب مدّها خيالهم، ويتزايدون بعد غروب الخميس، يفترشون الأرض، أو فراش صوف، يجدون أمناً بعد خوف وطعاماً بعد جوع، ويلهجون بالحمد، ويجهرون بأوراد المساء، وأدعية للأموات والأحياء، ويتبرعون بالمبالغ القليلة التي اقتصدوها لجمعية خيرية.

وتتوسط الزاوية مجامر فخارية صغيرة وأعواد عنبر وبخور هندي ينثر طيباً وعبيراً يريح النفس، وينعش الروح.

٢ـ الوثيقة الثانية:

يتحلق المريدون حول الشيخ في صمت وخشوع، وكأنهم في مأتم فقيدٍ مهيب، وإن أراد مريد تقبيل يده في تحية راكعة، يحمر وجهه الصبوح، وتهتز عمامته، ويقبض يده قائلاً: لا يفعل هذا إلا هلوع أو خضوع. وإن نال أحدهم بسمة من الشيخ يشرق وجهه، وكأنه وهب المعرفة، أو رأى سريره في الجنة.

وتدور سرديات شفهية بفلسفة خاصة، تنطلق من الإخبار إلى التخييل، وقد ينسب بعضها إلى راوٍ شعبي مجهول، تؤيد بديهيات متجذرة في عقول السامعين، وتروج أخبار الشيخ، وتكثر الزيادات عليها، فكل راوٍ يروي القصة المروية بتفاصيل مغايرة، ويزداد مترقبوها، وتتنوع ردود أفعال متلقيها، وكأنهم يجدون فيها إثباتاً لذواتهم أو تحدياً للموت، وتسرب الوقت، وتتجاوز تلك الأخبار الخيال، وتظهر فيها الغرائب، ويصدقها العامة، وتعتقد أن الشيخ مكرم بكرامات موهوبة.

وكأن أتباع الشيخ تقمصوا شهرزاد، فيسردون ببراعة ما منّ الله عليه من معرفة من عنده،

يصدقها السامعون الذين ينوسون بين الخوف والرجاء، ويعتقدون أنها يقينية ومتلقاة من مصدر علوي.

ويجزم تابع يسيل من فمه خيط لعاب عندما يتحدث: يستطيع الشيخ قراءة ما يجول في خاطر جليسه، وكأن خاطر الجليس لوح وضاح على الجبين.

ويدّعي كهل بصوتٍ فيه بحّة: للشيخ كرامة منذ طفولته، كان رضيعاً، وذات يوم لم يقبل ثدي أمه، ولم تعجب الأم، وقالت: تناولت اليوم طعاماً، ولم أبسمل عليه.

ويكمل الكهل مقتطفاً من سيرة الشيخ: ومنذ صباه داوم على حضور حلقات الذكر، وحلقة بعد حلقة تحرر من أطماع الدنيا وفرعون النفس، وواظب على عمل البر.

وقبل بدء الحلقة يختم حديثه بمقبوسٍ من حديثٍ نبوي: (أفٍ للدنيا وما فيها من البليات، حلالها حساب، وحرامها عذاب).

٣ـ الوثيقة الثالثة:

تبدأ حلقة الذكر بقراءة ما تيسر من القرآن وبترتيل مؤثر، فيشتد خوف المريدين، ويطول حزنهم، وتنسال الدموع، يلي ذلك نقر الدفوف مع الأناشيد، ويجعل المنشدون ألفاظهم تندمج مع نغمات الدفوف وتراتيل الغناء النبوي المنظم على أوزان الموشحات الأندلسية والنثر المسجوع، وتأخذ الحضور إلى عالم آخر وملكوت جديد، وتظهر جمال الحق المخفي وكنوزه السرمدية، وتثير الإعجاب والأشجان، وتحرق العشاق بالحنين إلى الحبيب القريب قرب الروح للجسد والبعيد بعداً لا يدركه البشر، وتتصاعد الأنفاس، وتتقطع، وهي تمجد تعاليه المطلق، وتعلو التنهدات والأذكار بنثر جميل موزون، وبسلاسةٍ ينتقل المنشدون من لحنٍ إلى لحن، وكل لحن أشجى من سابقه، ويحتسون محلولاً محلى لتتحسن الأصوات، وتزداد الحلقة حرارة، وتتداخل الأصوات بين مرنم وباكٍ وبين متأوهٍ ومتضرع، وينهض درويش، يؤدي رقصة التنورة، يدور، ويدور، وحول وسطه تنورة بيضاء، ومع الدوران ترتفع أطرافها لتلامس وسطه، وينسى المريدون أنفسهم، يفورون عشقاً، وتخفق قلوبهم شوقاً، تلمع بروقهم، وتقصف رعودهم، ويمطر سحابهم، وتغرد طيورهم، ولا يشعرون بمحيطهم، يسكرون في نشيد الحضرة، ويتواجدون صائحين، يتباعدون، ويلتحمون، ويخر أحدهم مغشياً عليه، يرشّه مريدٌ بماء الورد، ويقرأ الشيخ عليه، ويصحو، ويستغرق مريدٌ آخر في السماع وأنغامه العلوية، يشعر بتفوقٍ وفرادة وفرح غامر، ويمسح عينيه الدامعتين بكمّ ثوبه المتعرق، ويتخفف من ثقله، وكل ما يعيق حركته، ويقتحم مركز الحلقة، يستقيم، وينحني، ويرتجف ارتجافاتٍ سريعة متوالية، يبلغ الذروة ورياض النشوة، وهو يردد لفظ الجلالة.

وتتلون عيناه بلون الدم، وينشج لافظاً عباراتٍ محيرة، تقبل تأويل العارفين في حالات الوجد، وينفعل رزين منهم، ويقول لمستغرب: عد إلى سورة الكهف وأفعال الخضر.

ويعلق مريد بعبارة للنفري: (كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة)

يؤيده مريدون آخر، انتهوا من خلوة بدء الطريق: صدقت، فالرؤيا لا تحتاج إلى لغة.

ويعيدون عبارة صوفية مشهورة: (من لم يفهم الإشارة لا تسعفه العبارة).

يتبعهم حضور لديهم الحديث عن الخوارق أشهى من الحديث عن الوقائع، ولديهم وصف جنان موعودة أحب من وصف جنان موجودة.

ويسهبون في الحديث عن بشر مكرمين، محبتهم لله متدفقة وعشقهم له متقد، يمشون على الماء بلا بلل، ويقطعون البراري في خطوة، وكأن ريحاً مسخّرة تقلّهم، أو يدوسون النار، وكأنّها بردٌ وسلام.

ويستشهدون بدليلٍ من الفرقان: حمل الجن عرش بلقيس إلى سليمان قبل أن يرتد طرفه إليه، فكيف بالإنسان المفضل على الخلائق عقلاً وتقويماً؟ وكيف بالمؤمن من أحباب الله؟!

ويصيح محب مبتلى صيحةً طويلة لا يقدر على صدّها حين تقبل، ولا يقدر على ردها حين تدبر، ويرتجل كلمات ملحّنة، يسمعها آخر، تطربه، وكأنّها موسيقا من الجنة، وينشد شعراً للسهروردي:

أبداً تحنّ إليكم الأرواحُ ووصالكم ريحانها والراح

وقلوب أهل ودادكم تشتاقكم وإلى لذيذ لقائكم ترتاحُ

وارحمتا للعاشقين تكلّفوا ستر المحبة والهوى فضّاح

يدهش ثالث!

يعيش الأبيات أكثر مما يسمعها، ويتأجج انفعاله، ويتواجد، ويخرج من الزاوية، يهيم في الباحة تائهاً، يردد الأبيات مرات حتى يتعب، ويصهل كحصان جريح، ويقع منهكاً، يلحق به مريد، يدلك أطرافه، ويهرع آخر إلى دن فخاري، يحمل كوب ماء، نقش عليه دعاء وآية، وطلي جوفه بقصدير أبيض، يملأ الكوب من ماء الدن المبرد، ويسقيه، فيشرب، ويمسح فمه بظاهر يده، وينهض حامداً ربه.

٤ـ الوثيقة الرابعة:

الشيخ حالة غامضة، لا يسوح في البلاد، ولا يجوّع الأكباد، ولا يقف تنظيم خلفه، ومع هذا جذب أتباعاً ومريدين ومحبين وباحثين عن العرفان والغرابة، ويمنحه مريدوه تعظيماً، ويركل أتباعه الدنيا إن جمعت بينهم حلقة ذكر، وكل نفسه لديهم هو النفس الأخير، والموت لديهم معراج للقاء المعبود.

وأمام جمع من العامة تحدث عن حياة عسلية، وانتقد تصرفات مولانا الحاكم، وذم أفعال رجاله.

فغضب الحاكم، ومزق الوثائق: هذا رجسٌ لا يغفر، هذا الرجل كبريت أحمر.

وقال الصاحب: وإن كسبه العدو يخلق منه زعيم خلايا معارضة، تسبب لنا الأوجاع.

قال الحاكم: على العاقل أن ينبه الغافل، وعلى الحاضر أن يبلغ الغائب، أريد الشيخ أن يسرع إلي، ويجثم صاغراً أمام قدميّ.

قال الصاحب: إن أمرتنا قتلناه.

اعترض الحكيم: مهلاً مولاي، هذا الشيخ في جماعته مثل النبي في أمته، وإن قتلته هيجتهم وخلدته، وفرخت زاويته زوايا، فحين صلب الخليفة الحلاج، تضاعف أنصار الحلاج.

قال الحاكم، وقد خفّت حدة غضبه: وهل نتركه يصنع نعشنا؟!

قال الحكيم: قيل عن معاوية أنه كان لا يعمل سيفه في موضع ينفع فيه سوطه، ولا يعمل سوطه في موضع ينفع فيه لسانه، ولا يقطع الشعرة التي تفصله عن الناس، فإن شدّوها مدّها، وإن مدّوها شدّها.

فأظهر الحاكم جلده، وأخفى كمده، وصمت، واستحضر الحكيم ما جرى بين المتنبي وكافور الإخشيدي، وأكمل: الشيخ ليس نبياً، إنه إنسان، والإنسان يضعف أمام القنطار والمرأة، أغدق عليه النعم، وسيعتاد عليها، ويمدحك شاكراً، ثم جرده منها، فيهجوك ساخطاً، ويسقط في نظر العامة.

قال الحاكم: وأبقى في علوي السامي، سأدعوه، وسيلبي الدعوة.

وقبل إرسال الدعوة رأى العدو وهناً في المدينة، فشكل حلفاً بجيش أثقل الصحارى والبحار، وانقض على المدينة، فصمدت المدينة، وانخرط أتباع الشيخ في مقاومة شعبية حمت ظهر المدينة، ورماها العدو، وحلت مآس، ولم يشعر بالراحة، فالخراب لم يغمد سيوف المدينة، وظلت تكبده الخسائر.

حرمها من الغذاء، ونشر فيها الوباء، ولم تخضع، نفضت ركام الألم، وانبعثت كعنقاء الأسطورة، وأذاقت جنده مرارة الحنظل.

حاصرها، ولم يجف نسغ الحياة فيها، نهب، وطمس جزءاً من ذاكرتها، وحطم معالمها ومفاخرها وصروح حضارتها، ولم ترجع إلى عصر الكهوف كما توقع، ظلت سراجاً وهاجاً، وبيد نازفة تسقي جنده كؤوس المنايا.

نسف سبل التواصل بينها، فتعانقت ضفتاها كعاشقين، وتكاتفت أطيافها، وخفقت في سمائها ألوية المناعة، واستمرت سهامها ترمي نحور جنده، فاندحر حلفه، وهُزم جيشه.

ويدعو الحاكم الشيخ، ويلبي الشيخ الدعوة.

وصمت خلصاؤه، فالشيخ لا يعطي سره وهو مشمول بعناية إلهية، وفي الأمر إشارة أو بشارة أو لطيفة، فالدين النصيحة، والماء العذب يفتت الحجر الصلد.

وفي اللقاء عرض الحاكم مقاماً رفيعاً للشيخ على صحيفة ماس، وهو يقول في سره: لا تتسع المدينة إلا لواحدٍ منا.

ولم يدوّخ العرض السخي الشيخ، ولم تهتز حبة في سبحته، بل قدح نار الإصرار في صدره، فنصحه، ووعظه، وحدثه عن المنجيات والمهلكات، ولم تتساقط عظاته على الحاكم رطباً جنياً، فلوح الشيخ بقطافة من الموروث:

(لابد من قرين يُدفن معك، وهو حي، وتدفن معه وأنت ميت، ثم لا تُبعث إلا معه، ولا تُسأل إلا عنه، فإن كان صالحاً لم تأنس إلا به، وإن كان فاحشاً لم تستوحش إلا منه، وهذا القرين هو عملك).

ولم يضرب الحاكم حجاباً بينه وبين المال والشهوة.

وقال الشيخ: الصاحب ساحب، فانظر من تصاحب.

واحتفظ الحاكم بصحبه، ولم يبدل الفاسد منهم.

وأوعزوا لحسناء متبرجة لتجعل عقل الشيخ بين رجليه، فيتعرى من هيبته كما يتعرى من

ملابسه.

وفشلت الحسناء، واعترفت نادمة تائبة: هممت به كما همت زليخا بيوسف، فطردني، إنه شريف طاهر، وأنا بغي فاجرة.

وعلم العدو بالبغضاء بين الحاكم والشيخ، وتفكك الداخل أكبر أمنياته، وقال: وجدنا حاضنة للفتنة، والفتنة تفرق، و(فرق تسد) قانون سنه أوائلنا.

وصارت الفتنة شغله الشاغل، فدس المرتزقة، ودبّت عقاربهم، تتصيد عثرات كل فريق، وتظهرها للفريق الآخر، وانتشرت بين العامة، وفي مفاصل الحكم، شوهت صورة الشيخ، وألصقت تهماً به، وهو بريء منها براءة قديس من عاهرة.

فأمر الحاكم بالتضييق عليه وعلى أتباعه.

ودعا الشيخ أتباعه بضبط النفس وإكثار الدعاء.

وقال المرتزقة لأتباع الشيخ مدعين العلم: الحاكم نفسٌ سباقة للشر، لا ينفع معه صفاء طوية أو حسن نية، سيبلعكم بلا ملح، ويغدر بشيخكم.

وحدثت بلبلة، وأخمدت في مهدها.

فأعادوا الكرة من جديد، وتقربوا من الحاكم، وعارض الصاحب خطتهم، فشحنوا الحاكم ضده، وقالوا: يتساهل الصاحب مع خصومك، ويجمع المنافع، ولا يجمع الأخبار.

فأبعده الحاكم، وفكك عسسه، ولم يسمع تحذير الحكيم، وأعرض عن يد الشيخ الممدودة للوئام.

فرح المرتزقة، ودعوا للحاكم بالعمر المديد والعيش الرغيد، وقالوا له: يزعم الشيخ أنك تخالف شرع السماء، ويشبه رجالك ببطون لا تشبع وقلوب لا تخشع، ويخزن السلاح، ويحرض على العصيان.

صدقهم الحاكم، ففجروا أم القنابل بقولهم: يدعي أتباع الشيخ (الجذب والبهللة) ليسلموا من عقابك، ويدعي الشيخ أن اللاهوت يتجسد في الناسوت.

فوجد الحاكم فرصة لقصم ظهر الشيخ، ولم يظفر بالشيخ، فنكل بأتباعه، ولاحق المتعاونين معهم، وحدثت رجرجة وفتنة، وانقسمت المدينة، واغتيل الحاكم والشيخ في ليلة واحدة!

جنّ الفريقان، وتبادلا الوقائع الدامية، وضعفت المدينة، فاستولى على حكمها رجلٌ من فريق ثالث!.

قيل أنه كبير المرتزقة، دعمه الغرباء بما فتح الله ورزق.

وقيل أنه شقيٌ منفي من رجال الحاكم.

وقيل أنه تابعٌ منشقٌ من أتباع الشيخ.

لكن المتفق عليه أنه رجل ضبابي الملامح وغامض التاريخ، طارد البارزين في الفريقين المتخاصمين، وأفرغ خوابي مؤونتهم من كل الثمرات، وجعلهم في أسفل سافلين، ووضع المتعاونين معه في أعلى عليين، وأعد لغرباء ولائم شهية بأوانٍ فضية، وملاعق ذهبية، يشرف عليها ولدان مطيعون وحوريات فاتنات.

وتثاءبت ناقلة الخبر وراوية السير، وتوقفت عن الكلام المباح قبل أن يدركها الصباح، وتركت السامعين في بحار التأمل يسبحون.

خراب أنثوي

بشرى البشوات

لم أكن قادرة إلا أن أبكيني.

إضاءتي الشحيحة ونشرتي النفسية سيئة للغاية، مع تقلب أمزجتي وفداحة الأفكار التي كانت تنهش مواطني الداخلية.

مسمار في خشب النعش والسائرون في جنازة الوقت كثر. كنت ألحظني وألحظ ما آلت إليه أحوالنا.

أتشبث بك باحثة عن العزاء. يدك التي تمسح شعري فيتساقط خصلاً من بين أصابعك، لا تعيدني إليّ ولا تحشرني فيك أكثر.

فقط أذوب وأتلاشى في غزارة قبلك المبتلة بالدموع، ها أنت تبكيني.

لقد فقدت عكاكيز روحي وصرت مشلولة دون حراك، لا يمكن لكل هذا القبح أن يستولي علينا.

أعرف ستكره هرمي الداخلي وتطالبني بشجاعة أواجه فيها ما يحدث، لأنك طيلة الوقت كنت تراكم حبك لي، وكنتُ أصدقك.

لذلك علي أن أظل ضمن شروطي الأنثويّة التي عرفتني فيها ولا أستطيع التملص منها.

الإبقاء على عتادي الأنثوي كاملاً دون نقصان.

ذلك هو الجزء الأهم في معادلتي معك.

أنا في ضائقة روحية، وما من أحد غيرك سيرفع رصيدي المتدني،

ويرد على إفلاسي الجسدي ويهبني السلام.

في غرفة الانتظار، ركنت الطمأنينة على كرسي أسود وقلت لها: استرخي سأعود خلال نصف أمل.

كانت الممرضة قد نادت عليّ، وما بين شفتيها ومكاني مسير دورة كاملة حول الأرض.

قال الطبيب افتحي مساماتك للريح، لكن الوجع انسل داخل المسام وأثار ضجة خرساء في دورتي الدموية لعدة أشهر، قبل أن يعلن نفسه أمام الملأ وأمامي بكل وقاحة بأنه قد استولى على أهم جزء في خارطتي الجسدية ونصّب نفسه الحاكم بأمر الصدمة.

هذا صلصال لم ينضج بعد، هكذا علقت حتى لا أصير حبيسة لحالة ذعر كانت توشك أن تلبسني.

لم يحدث ذلك منذ زمن بعيد، فأنا معتادة على تفحّص ممتلكاتي.

نزعت حمالة الصدر، فيما الماء الساخن ينسكب عليّ،

لم تكن أصابعي التي مرت على ذلك الجزء على أهبة الاستعداد لتلقي مثل تلك اللدغة.

لقد هرستها الدهشة.

أعدت دسها مرة ثانية وثالثة ذهاباً وإياباً.

أضغط في موقع وأترك الثاني، أنهر أطراف أصابعي لو نسيت نقطة لم تمسها أو ترصدها.

لطالما كنت أتباهى بدقتي ونظري الثاقب، لكنني في تلك الثواني تحديداً، شعرت كما لو أنني نثرت قبضة رمل في وجه الريح وفتحت عينيّ على اتساعهما. لقد عميت...!!

أردت أن أحدد أماكن التغيير بدقة. صارت الحلمة باهتة وبلون أقل احمراراً ونزٌّ تفشى كنقطة حبر على مساحة صغيرة. وتشققات ظاهرة وبجلاء واضح.

بدأت العقد الصغيرة تشعل أعواد الثقاب عوداً وراء الآخر، وكان علي أن أحشد جيشاً لمواجهة قافلة الألم، التي كان واضحاً أنها قد أضمرت لي مزيداً من المفاجآت، بعد أن أمسكت الأذرع الثمانية بذلك الجزء من كل جانب وصرخت.

لقد بدأت عملية التناسل والتكاثر بشكل عبثي ساخر، وراحت تنتج الخراب وتعيش متطفلة على حساب بقية أنحاء الجسد. أقف قبالة المرآة، أمسح الغبش المتصاعد من بخار الماء، أترك صدري مكشوفاً لعاصفة الضوء التي جالت حول ثديي من كل جانب.

ثمة شيء يكبر ويستفحل. يهاجر حاملاً في صرته المزيد من الدهشة، الكثير من الصاعقة، يقوم بعملية إنزال ناجحة فيستعمر ويتمطى فارداً أذرعه على اتساعهما.

أتجسس على خزي روحي في ثوان مصلوبة، أنهمر بداخلي فيشب ضيق في قلبي.

ممثل وحيد على خشبة حمّام والتصفيق يرتفع من قطرات "الدوش" الذي لا يزال يتابع مهمته بالسقوط على أرض رخامية بيضاء.

في حين كنت أنت تواصل هطولك المتواصل داخلي دون انقطاع.

شكراً لتكاثرك المحموم فيّ، لقد قسم التكاثر جسدي إلى شطرين.

الأمر صعب، العقد تتناسل وتتكاثر بتواتر سريع والطبيب يتابع، يلقي علينا الموجز، ثم لديه أنباء بالتفاصيل، ولديه مستمعان يصغيان إليه بكل كرياتهما البيضاء والحمراء، يصغيان إليه بفصيلتي دم مختلفتين.

كنت أتكئ على صدرك، وكنت تستند إلى قلبي فنغرق سوياً في شبر فرح، هذه المرة غرقنا فيـ....

كل ما أعرفه بأنني سأبتلع كل ما قاله الأطباء عن حالتي وسأعود إلى تقيُّئه حالما تنتهي الجرعة من رسم طريقها، طريق خرابي الأنثوي.

بدأت أتكوم داخلي، أتكوم كخرقة بالية، أصير بعدها بلا ملامح.

هل تغفر لي..؟

أنت المدسوس على تفاصيل هزيمتي، أنت الوحيد الذي يعنيه تنوء في خاصرة الفرح.

هل تغفر لكتفي، لذراعي، أصابعي، لكلي وبعضي..؟

هل تغفر لأشخاص يرتدون ثياباً خضراً يدفعون عربة، سُجيت عليها إلى غرفة جيدة الإضاءة ويغلقون خلفهم الأبواب؟...

❑❑

الدّيكة

أمير أحمد سلّوم

منذ زمن بعيد وقبل طوفان نوح.
ماتت فيه المروءة.
وقتلت فيه شجاعة الرّجال.
أمّا شكله فهو قميء وهزيلٌ ولحيته طويلة.
عشّش فيها العنكبوت، واتسخت وأصبحت تلمع كحدّ السّيف.
كان لديه متّسعٌ من الوقت لإزالة العوالق عن فمه وعن جسده القذر، لكنّه أبى واستكبر وذهب بعيداً عن أنظار الآخرين واتهم بأنه كسولٌ جداً!!!
تراءت مسحة من الغبار فوق جبينه وتمرّ المناظر أمام عينيه دون اكتراث وكأن شيئاً لم يكن ويقال عنه بأنّه كان غبيّاً جداً.
ثمّة يحمل كبرياءه أينما رحل، يتربّع على عروش واهية كونه من العائلات المرموقة (والثريّة) التي تسكن في الجبال العالية في أشهر الصّيف.
بدت الأشواك تغزو وجهه وجبينه حدث ذلك في مواسم الخصب.
تذكر بأنّ والده الذي ارتحل قبل طوفان نوح بأيّام قليلة، عرف أنّه من (الدّيكة) الأوائل في ذلك الجبل الأشمّ والذي تحدّثت عن بطولاته الأجيال.

∂

مضى بعيداً، في حقول بلاده يتلمّس شيئاً من شفاعة آبائه، كان ينحني ووجهه في كعب الحذاء وتعبره أساطيل الزّمن المكفهر، تذكّر الماضي قبل أن تتبدّل حياته عندما هدأت البحار، واستفاقت، تذكّر الماضي كيف كان يمور بالخجل لكنّ دمعة أثرةً لم يستطع إسقاطها وبقيت كشامةٍ سوداء أمام عينيه وفي جبين الزّمن الأحمق.

●

نزواته لا تعدّ ولا تحصى..! تاريخه أسود كلحيته أو كفردة حذاء.

بسط يديه للسّماء علّ الدعوات تُستجاب فالتّجربة هزيلة وقاسية، تلك تمنيّات لا تتبدّل بتبدّل الفصول، فما زالت الأعشاب البريّة باضطراد وفوق مزابل بلاده كتب تاريخه الأسود باللون الباهت.

تنامت الأحاسيس في فراغ السّنين حالكة السواد. تسابقت مع الزّمن.

انطلقت (الدّيكة) التي كانت كتاكيت صغيرة، وقبل أن يكتمل نضجها نالت هذه التسمية (الدّيكة).

نظر إلى ما حوله ببلاهة دون أن تحرّك مشاعره فالنّداء يقول على الجميع الحضور إلى السّاحة العامّة والغريب يقف على الحدود حائراً. وأطلق النّداء:

أيّها الأغبياء هذا وطنكم فحافظوا عليه. وعندما سمع هذه العبارة وهي تداعب مسامعه أرسل نظراته في الأرض خجلاً.

تحدّث بينه وبين ذاته لا علاقة بك يا نفس.

⊂

قد تكون (الدّيكة) مصابة بداء الكلب عندما ينقصها مادّة من الكلس في العظام فيهاجمُ بعضها بعضاً.

فاغسل وجهك آلاف المرّات (واستعن بالله) وعد إلى من يبادلك الحبّ كي لا تندم على الذي مضى من عمرك على هذا المنوال.

افعل هذا قبل سقوط المطر فوق رأسك وحيث الأمطار تتدفّق كشلال فوق منحدرات جنوبنا الأبي.

وتندفع خيولك بقوّة الرّيح.

وكي لا تحتقن مجارير بلادي قبل أن يصير غصن الدّالية المعبّأة بالكروم وكي لا يتفسّخ وجه الأرض عطشاً.

ـ ولماذا نشكو العطش الدّائم والطّبيعة معبّأة بالخيرات فاغسل وجهك وقلبك قبل أن تتصرّف ببلاهةٍ أيّها الغبي وقبل خروجك إلى الشّارع العام وقبل سقوط المطر.

فالدّماء تتدفق بقوّة شلال.



وتندفع خيولك بشدّة الرّيح. فلا تكابر يا (شدّاد) وانزع الحقد العالق على جبينك واقطع حبل السّرّة، ليتسم وجهك بأكاليل الانتصار وقبل أن تسند رأسك إلى اللّوح الخشبيّ وتستأنس ذكرياتك وتشعر بأنّه طال الزّمن.

أكلتك كلاب السّكك يا (شدّاد)، وأنت تنظر ببلاهة.

وهاكم الطّيور الجارحة تستحمّ على ضفاف (دجلة) وقبّرة تعبر الغيوم تستحمّ بأنهار بلادي وتعزف نشيد العودة وهي تغرّد في أعالي الفضاء.

قال شدّاد: هذا وطنكم فحافظوا عليه يا أبناء (الزّانية).

ونحن راحلون والوطن باقٍ في أعماقكم.

❑❑

الكاتب الذي تبخر

سائر جهاد قاسم

كان الليل قد خيم والقمر يجاهد ليصبغ وجه الأرض بالفضة، وبالكاد استطاع العامل الجديد أن يحدد مكانه حين دخل معهم ليناموا.. فغداً سيبدأ حفل الافتتاح.

حاول أن ينام، لكن جيش البعوض اندفع إلى الأجساد جشعاً وقد شحذ إبره السامة ليغرسها في أي مكان يقع عليه.. يمتص الدم ليعيش هو.. فدم الإنسان مادة للغذاء.

بدأ النادل الجديد الذي كان يحلم من عمله ببعض المال يطرد البعوض عن ساعديه ووجه وقدميه.. ولشدة ما أثاره هجومهم نحو أذنيه كان إذا ضرب إحداها سقطت النظارة ليعيد ترتيبها من جديد على أنفه الذي أخذ هو الآخر حصته من اللسعات.

نظر حوله في غرفة كبيرة ليشاهد زملاءه وقد غطوا بنوم عميق يهرشون جلودهم كلما غادرت بعوضة المكان الذي امتصت فيه دماءهم على أنغام الشخير والسعال والأحلام اللاشعورية أحياناً يصدرون بعض جمل وكلمات توضح خلفية حياتهم التي لم تعرف النظافة من الوجهة الأخلاقية.. فضاق ذرعاً وغادر الغرفة إلى فسحة محاطة بأحجار الآجر الحمراء تشكل حاجزاً يفصل مكان العمل عن النهر الممتد لأبي نوح.

وإذا انفتح صدره على نسمات البحر الرهوة ورقرقة المياه المتدفقة من النهر المزين على ضفتيه بأعشاب عذرية زنابق تهرج بالضحكات ونقيق ضفادع لم يهدأ طوال النهار.. واندفعت روائح الدلب والصفصاف وبعض الورود المزروعة بعناية ولم تقلم منذ ما يقارب العام فغدت كأنها الشجيرات وقد اصطبغ النهر بلون الشجر وبدت التموجات تلمع على ضوء قمر لم يكتمل بعد.

كانت الأحلام التي لم تهدأ منذ أن استلم العمل تذكره بكتابه الذي نال الموافقة تقرع باب مخيلته.. توقظه كلما رفرفت عيناه بالوسن.. تدفعه إلى الرحيل في فضاءات النبات الذي شكل لوحة راحت تتغير ألوانها مع إطلالة فجر لم يهدأ عن عزف موسيقاه التي أوكل النهر عنه أن يعزفها متعاوناً مع جوقة الطبيعة الغناء.

في تلك اللحظات الهادئة يشاهد زورقاً مطاطياً قادماً شكّل دائرة تسبح معاندة اندفاع المياه

الرقراقة.. يخمن من يكون المبحر في النهر قبيل هذا الفجر المكلل بالبهاء حتى إذا اقترب الزورق المندفع توضح عن بحار يرتدي بنطالاً أزرق وقميصاً أصفر وقبعة بيضاء تهدلت أطرافها وهو يلملم شباكه عن طول الضفة يخلص السمكات من الشباك كل سمكة بمفردها وهي ترتجف بين يديه ثم يقذفها في السلة لتنفث أنفاسها الأخيرة.

كانت الشمس تشرق لكنها لم تكن من الجهة التي اعتاد أن يراها منها وقد أصيب بالالتباس وإذا حدّق بنظره وعقله تبين له أن السفر الطويل والتعب الشديد قد أخذا منه القدرة على تحديد الاتجاهات فضحك وراح يعاين المنظر الذي بدأ يتغير مع صعود الشمس التي بدت قرصاً نارياً مشعاً مبتهجاً راح يغير ألوان الشجر بيد سحرية فيظهر تدرج ألوان الشجر الأخضر وقد انعكس المنظر في عمق المياه فبدت مرآة حقيقية لعالم جديد ظن نفسه يحلم أو يشاهد لقطة في فلم سينمائي.

فمسك القلم وأخرج ورقة وراح يرسم بالكلمات تلك الهدأة الرائعة لأهداب الفجر وإذا اندفعت الأحرف لاهثة راح يرسم أحلامه : (سأتحمل فغداً سأحصل على أجر وأدفعه للناشر، وسأزين كتابي بتلك اللوحة التي خطتها ريشتي) كتب وكتب غير أن صوتا قطع عليه تفكيره كان صاحب العمل قد ناداه.

_ هيه.. أنت.. تعال.. ماذا تفعل ألم تر أوراق الأشجار المتساقطة اجمعها ونظف المكان.

لم يتوان راح يخضع لكل أمر حتى استيقظ زملاؤه وخرج كل إلى عمله استعداداً لحفل الافتتاح.. ظل العمل هكذا حتى المساء ولم ينم وبدت الوفود تتدفق وما هي إلا لحظات حتى وقفت سيارة فارهة ترجلت منها سيدة فاتنة ترتدي ثياباً رقيقة تظهر مفاتن الجسد الذي ما أن رآه الجمهور الرجالي حتى بدأت التلمظات وهي ترمي بتحيتها صاعدة إلى (البيست) تلف الدثار مقلدة سيدة شاهدتها ذات يوم على الشاشة الصغيرة. اندفع الجمهور في صفير وتعليق وهي تخفق بأردافها فبدت كأنها جبل مغناطيسي يشد مسامير الزوارق ليفك ألواحها في بحر الضياع. وثمة شاب يقف يرتدي قميصاً ليخفي تشوهات في جسده ويظهر ما في جيبه من أموال فانسدل القميص من جهة الجيب فظهر صدر ضامر على جذع يشبه جذع أنثى في ليلة الزفاف وراح يلوح أمامها ويدور بدورانها وهو يمد يده إلى جيبه مخرجاً كدسة من الأموال راح يرشها فوق رأسها فتدور بغنج وهي تدوس قطع الأوراق النقدية التي سقطت على الأرض.. أواه.

كان المنظر رهيباً (ويحه إن ما يرشه هذا الماجن يطبع عشرات الكتب لعشرات الكتاب الذين يؤسسون المعرفة بيد من نور) وأحس بالإعياء والتعب وقد غزاه النعاس ودارت الدنيا من حوله فانقلبت الأشجار على رؤوسها والنهر صعد نحو الجبل والشجيرات ارتكست بأعناقها نحو الأسفل ولمعت خيوط زرقاء وحمراء وبنفسجية وتراخت منه المفاصل وسقط أرضاً وقد تناثرت الأطباق في محيط من البهرج الزائف.

لم يعبأ به أحد.. وحده صاحب العمل اقترب يرفسه بقدمه وهو يصرخ به:

_ (قم انقلع) أنت لا تصلح للعمل.

راح يبحث عن نظارته يتلمس محيطه في الأرض حتى إذا سقطت يده بالصدفة قرب جفنة منزوية تحت غصن صغير وضع نظارته شاكراً الجفنة على عملها وهو يجر قدميه محاولاً إسناد يديه على ركبتيه، حتى إذا أراد الوقوف اقترب صاحب العمل مرة أخرى ودفعه بضربة طارداً ما بقي من شعور وثبات وقد لبسه الذل فأحس وكأنه يقف وسط قدر فوق موقد النار، فيرتفع الدم إلى قمة الرأس ليتبخر مشكلاً سحابة راحت ترتفع شيئاً فشيئاً نحو الأعلى، ثم تتلاشى

خلف الأشجار الباسقة فيما ظله تابع سيره.

ولم يبق في رأسه غير خيبة تدفعه للدخول في الدغل الملتف من الأشجار تاركاً صخب الحياة والمجون إلى غير رجعة وهو يغيب في ظلمات الليل الدامس.

❑❑

بنت

حنان الغماز

اسمي عدد من الأحرف.. عمري منذ أن ولدت إلى الآن ناقص شهر غشه أبي لأسجل في المدرسة باكراً.. أما مسقط رأسي فكان يد أم عزيز القابلة.. بنت. ورقمي الرابعة.. أذكر أن أم عزيز صار لونها بنفسجياً.. يعني أن أبي ينتظرها خارج الغرفة. يعني أن أمي يكاد يقتلها الخلاص. يعني أن قبيلتي وصلوا بوصولي إلى ذروة الصبر مع الله. أما أنا فكنت (مطنّشة) للجميع وما أصدق أن أكمل مراحل الوصول. كنت فرحة بمجيئي وبعد دقيقة من هبوطي أنهيت الصرخة بنجاح. صمت الجميع. سمعت صمتهم فتوقفت عن غنائي فجأة طرقَ الخوف والباب وأبي علينا. ماذا: أجيبوني أختي أجيبي وشُق الباب وكان الباب خجولاً يدفعه أبي بقوة رجعت عمتي إلى الخلف، وعادت تقف في الباب كالجندي والقسم تبلع شفتيها. بطش أبي أفرغ هواء أحشائه في وجهها بثلاثة أحرف.. مات. ذابت عمتي وتجمدت من جديد وعاد الدم لأكتافها والكحل أفضل من العمى شدت وقالت بعيد الشر حلوة مثل الندى، وظنت عمتي أن حياة البنت خير من موت الصبي، وابيضّ الناس على أمي واسودّوا على أبي. صمت، فصمتنا وتكلم مع نفسه، وعيناه في أنف عمتي: أينطح عمتي أم سيتزوج؟ سيبقى على أمي سينتظر الحمل الجديد؟ لن يدفع لأم عزيز ألف الحلوان وبعد أن أنهى الأصابع العشرة فكّ وجهه عن أنف عمتي، وعاد مجدداً أبي الحمد لله، الحمد لله أحضريها لأراها كيف نجوى؟ فنادته أم عزيز من الداخل: بخير ما دمت أنت راضٍ يا أبا نصر. جاء الظلام وجئنا من منزل الحرباء أم عزيز. لم أسمع كلمةً في السيارة كنت فقط أهتزّ. كانت عمتي تضعني على ركبتيها وتهدهد لي، وتهزني، محاولةً إسكاتي، وأنا لم أكن أبكي. وضع أبي أغنية دبكة وأمي تستلقي نصف جلوس قربي. وكانت عمتي تضعني على ركبتيها وتهدهد لي وتهزني محاولة إسكاتي وأنا لم أكن أبكي.. وصلنا وكانوا بانتظارنا.. دخل أبي فدخلوا تبسم أبي، فتبسموا وأخذني جدي، وكبر لي، وأدخلوني غرفة.. ألقيت برفق على فراش بحثت عن أمي فكانت ذاهبة إلى لا أدري.. بحثت عن أبي فكان ذاهبا ليكمل الفرح.

❑❑

❑❑

اعترافات سمير أميس
رواية عبد الكريم ناصيف

د. نذير العظمة

اعترافات سمير أميس (ملكة الشرق والسحر) رواية جديدة للروائي عبد الكريم ناصيف. وتتألف من اثني عشر فصلاً في مئتين وخمس وخمسين صفحة من القطع الكبير. صدرت عن دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر عام (٢٠٠٧م).

واللافت في عنوان الرواية اندراجها في نقيضين أدب الاعترافات وما يتطلبه من واقعية وجرأة على تعري الذات واختراقات الرقابة الأخلاقية والاجتماعية والسياسية. وانتماء الرواية إلى الأسطورة بحديها سمير أميس من أب سوري و مدينة بابل والإشارة إليها بين قوسين كملكة إلى الشرق والسحر.

مرواغة العنوان لا تستطيع أن تغطي انتماء الرواية إلى واقعية صارخة. ولكن بقناع أسطوري وموقعها من النقد الذاتي لمرحلة مهمة من تاريخنا الحديث. وهو أمر ضروري في علاقة الأدب ولاسيما الرواية بتطورات الإنسان والتنمية والأخلاق والسياسات ورصدها في ضوء المعايير الإنسانية والمصالح العليا للأمة والدولة. وتنطوي الرواية على شخصيتين لسمير أميس. سمير أميس الأسطوري و سمير أميس الواقع. تتماهى الثانية مع الأولى ولكن المحاذاة بينهما هي الطاغية.

سألت عبد الكريم ناصيف: هل تقوم برسم مخطط مبدئي عام للرواية قبل أن تكتبها. فأجاب بالطبع. وهذا يتضمن عناصرها الأساسية موضوعها حبكتها خلفيتها الزمانية والمكانية وشخصياتها.

فالرواية ليست كالقصيدة تنبثق من الوجدان. إنها إضافة إلى موهبة السرد صناعة. وبمصطلح النقد المعروف. الرواية تنتمي إلى الأدب الموضوعي لا الأدب الذاتي. فعبد الكريم ناصيف في رواية سمير أميس لا يحدثنا عن ذاته بل عن تجربة اجتماعية ثقافية في زمان ومكان محددين.

ولدقة الموضوع وخطورته اختار الروائي ناصيف أن يلجأ إلى تقنية القناع. يقصد أن يعري الممارسات البشرية في حقل الثقافة عن مرحلة بأكملها. يعريها من خلال التهالك على اللذة والجنس. واكتناز المال والملك والهيمنة. والحصول على الجاه والسلطة.

واقعية الموضوع وخطورته وحساسيته جعلته يلجأ إلى القناع الأسطوري. لكن القناع الأسطوري وحده غير كاف. هندسته للرواية في بنيتها الفنية قامت على أسس واضحة متينة.

الأسرة المحافظة على القيم قبالة المجتمع القائم على الصراع من أجل السلطة، من خلال تملك الجنس والمال.

لكن مقصد الرواية لا يستهدف الكلام عن

الجنس واكتناز الثروة فتعرية ممارساتهما يقصد إلى فضح المرحلة وبعدها عن قيم الإنسان وتقدمه وفلاحه. وعلى بلاطة واضحة أنه لا يعري الجنس أو الطمع إلى اكتناز المال. بل يتكلم عن السياسة بمفهومها الدقيق. إذا أردنا أن نقيم الدولة فالإنسان هو لبنتها الأولى. وإذا كان الإنسان بالصورة التي أبرزتها الرواية فالدولة هابطة والبنية الحضارية بما فيها الحكم والثقافة والتربية لا تقدم الفضاء المواتي للخير والحق بل تتحول إلى أغطية للجهالة والطمع. فالقناع الأسطوري يضمن للروائي ناصيف مساحة ضرورية لمعالجة موضوع جلل كهذا الذي يطرح. لكنه في الجوهر يقوم بعملية تجريد وتشخيص ليتملك زمام موضوعه.

يريد أن يعري الوضع الإنساني فيدرك أن الجنس والمال هما القدرتان اللتان يتنازع عليهما الناس للوصول إلى السيطرة والسطوة. وهذا التجريد غير كاف للرؤية الروائية لابد من تشخيصها في مجتمع ومؤسسات وشخصيات وزمان ومكان على وجه التحديد.

القناع الأسطوري + التنكير للمعرفة الجغرافية فالأمكنة ليست مدناً وبلاداً يمكن تعيينها أنها متنكرة ولو أنها من باب المعارف اللغوية.

البر والبحر بلا تسمية للموت. والشواطئ من حيث المكان والزمان في الإطار نفسه من التنكير. هل يتكلم عن الراهن والعابر أو الماضي الغابر. لا إنه يتكلم عن الإنسان الآن ومثالبه التي تؤدي إلى انهيار الحضارة والدولة وهذا المهم.

الشخصيات رجال دولة ووزراء وموظفون كبار في البنية الإدارية والسياسية لكنه يسميهم كأنما من باب النكرات صاحب الرفعة، وصاحب المعالي وصاحب السطوة إلخ. هذا إذا كانت التعرية تتناول الأشخاص الرسميين أما غيرهم فلا حرج بتسميتهم عاصم أخو سمير أميس الواقع وغيث زميلها والأب والأم والأسرة. لكن كلهم بالصورة التي يعرضها الروائي تخدم الرؤية الأساسية للمؤلف وإمعانه في تعرية الذات الحضارية المنحرفة عن مصالح الإنسان وخيره ووجوده.

سميرة بنت ميس. وهي سمير أميس الواقع. تجد في نفسها وريثة لسمير أميس الأسطورة والتاريخ. لأنها ارتقت من إنسانة عادية إلى ملكة أسطورية فتماهت معها سميرة بنت ميس من هذه الناحية. لأنها هي أيضاً من امرأة من عامة الناس إلى شخصية ذات حول وطول في الغنى والثروة والثقافة والسياسة. وكما استفادت سمير أميس من أنوثتها لتبلغ ما بلغته. فكذلك سميرة بنت ميس اعتمدت على أنوثتها وجاذبيتها فكانت العلاقات الجنسية سلمها إلى ما وصلت إليه من رفعة وسمو.

فالتماهي لم يكن إذن بصعود سميرة بنت ميس من الواقع إلى الأسطورة بل بتجسد ملمح أساسي من ملامح الأسطورة في الواقع. لا سيما ما يتعلق منها بسلطة الأنوثة والجاذبية والجنس القاسم المشترك بين الإمرأتين في اعتقاد سميرة بنت ميس و سلوكها وسيرتها الجنسية.

هذا في البنية الظاهرة. أما في البنية الخفية. فالمرجح أن الروائي عبد الكريم ناصيف يؤمن بأن المرأة والرجل خلقا من نفس واحدة. ولكن المسيرة التاريخية وضعت كلاً منهما حيث هو. وبطلة روايته سميرة بنت ميس باختراقها حجاب الفصل التاريخي بين المرأة والرجل وارتقائها إلى مرتبة مستغليها مؤنس صاحب الرفعة. ويونس صاحب المعالي. وإيناس سلطة فوق السلطات. إن قدرتها على اتخاذ قراراتها بنفسها في الاجتماع والثقافة والسياسة وبمنصب يساوي ويوازي مناصبهم لم يثر الغيرة عليها. لقد توارثوها جنساً ومتعة الواحد بعد الآخر واحتكروها. وبقيت المسألة مقبولة في هذه الحدود. أما أن تأخذ قراراتها الجنسية وتمارس استقلالها وتكسر طوق احتكارها في الجنس والجنس فقط هو الذي فتح عليها أعشاش الدبابير في المجالات الأخرى. لو حافظت على تعهداتها الجنسية. وكسرت وصالت وجالت في الميادين الأخرى لبقيت في عليائها.

وأبقت على مكاسبها وامتيازاتها. أما وأنها كسرت تعهدات الولاءات الجنسية التي أخذتها على عاتقها. فسلطات الذكورة في حرب الجنس القائمة منذ آدم وحواء هي النافذة.

والتجسس عليها لم يغير المعادلة ضدها إلا حين لبت أهواءها الجنسية ولو تهريباً و خجلاً في أحوال مستترة.

لقد درّبها مؤنس صاحب الرفعة على العافية وفتح القلعة وفض البكارة. وورثها يونس صاحب المعالي وابعدتها عنه فضيحة هددت حياته الزوجية. ثم آلت إلى إيناس سلطة السلطات. واحتكرها كل منهم بأوان وميقات. وكل منهم مرتبط و متزوج يعرض عليها الولاء والحفاظ على الأمانة الجنسية. يا لعدالة الصفقة بين الذكورة والأنوثة. التعدد في جهة الرجل والوحدة في جهة المرأة. والتاريخ مع القوي. واحتكار الجنس والمال والسلطة والجاه كان دائماً في جانب الرجل. وسمير أميس نموذج خارق لاعتدال الميزان ولو لزمن. كذلك كليوباترة وزنوبيا وشجرة الدر. ولكن اعتدال كفتي الميزان لم يدم فالميزان مع الوزان لا مع العدالة. والوزان الذي يصنع الحصص والتاريخ هو الرجل. فالنهاية متوقعة. والنتيجة محسومة. وسميرة بنت ميس وريثة سمير أميس جلست على عرش مائل. وسدة ملتوية. لذلك صار الذي صار لها من سقوط وحصل الذي حصل من نهاية حزينة.

وقد تراوحت سميرة بنت ميس بين الجنس كمتعة وبين الجنس كسلعة. ولو تطورت تطوراً طبيعياً لعرفته سعادة وهناءة.

لكنها خضعت أو أخضعت إلى المعيار المتداول للجنس. يبقى الجنس متعة ولكنه يتحول إلى سلعة ذات قيمة. واستعانت به أو اضطرت للاستعانة به سميرة بنت ميس على صعودها في السلم الاجتماعي. وقبضت قيمته طالما هي موافقة أو محافظة على تسويقه عند المستهلك المناسب أو المحتكر ذي السلطة والقادر على صرف القيمة.

لقد استمتعت بعلاقتها مع مؤنس صاحب الرفعة ولكنها قبضت الثمن. ولم يتحول الجنس بينهما من حرام إلى حلال ورضيت هي بالعلاقة في حدودها المفروضة.

إنها صبية جميلة وذات جاذبية أعطت المتعة وقبضت القيمة. ولكنها دفعت ثمناً باهظاً بحملها وزواجها زواجاً عرفياً من موظف ثانوي عنده. بينما تأتي مولودتها ثمرة محرمة غطاها الاحتيال. طمحت سميرة بنت ميس من يونس صاحب المعالي أن تتحول إلى سدة الزوجة. ولكنها سقطت وبقيت في حدود الحرام.

أما إيناس فمتعته لا تستكمل أوجها إلا بالاحتكار والقسر. وحين حاولت أن تخرج من طوق الاحتكار. سقطت كل إنجازاتها في الاجتماع والثقافة والسياسة إلى الحضيض. وعادت من حيث بدأت ليس لديها من إنجازاتها شيء. وتحولت متعة الجنس إلى مأساة والسلعة إلى بوار.

في تلك الأحوال كانت سميرة بنت ميس تلبي حاجة الطلب لما تتوفر عليه من المتعة الجنسية. ولكن ما أبعد الجنس في تلك الأحوال الثلاثة مؤنس ويونس وإيناس عن تحقيق الذات.

رواية عبد الكريم ناصيف اعترافات سمير أميس مهمة لأكثر من سبب فهي من حيث المضمون والموضوع قائمة على العودة إلى الذات الكلية ذات الجماعة و تفحصها ووضع ممارساتها في السياسة والإدارة والدولة تحت المجهر واتخاذ موقف نقدي منها لا من أجل النقد بل من أجل الأخذ بيدنا إلى مستوى آخر أكثر مصداقية مع الذات والآخر. فكان الراوي في هذا الإطار والذي ينطوي عليه المؤلف يتخذ مسؤولية العراف في المسرحية الكلاسيكية أنه يقيم المواقف وينتقدها ويصوبها لا انتقاماً وتشفياً لإرضاء سبيل الخروج من الأزمة فالكلام على السالب يتضمن الإيماء إلى الموجب في فحص السلوك الإنساني على مختلف المستويات ومع أن المؤلف يتكلم في العمود الفقري من روايته

على الجنس وعلاقته الحميمة الساخن منها والبارد إلا أنه يتكلم في الحقيقة على الإنسان المجتمع وسلوك الإدارة والدولة في شخصيات إنسانية تجسد اللعبة وقواعدها وقوانينها وتحدد الخسارة فيها والربح والنتائج المفاجئة. فكأنما الراوي المؤلف العراف يصوب الذات إلى أعلى حين يصفها وهي في الدرك الأسفل من السلوك الإنساني بالنسبة للمجتمع والدولة والإدارة السياسية والاجتماعية فالكلام عن الرواية في هذا الإطار يندرج في الموضوعة والثيمة أو ما يسمى في علوم الأدب المقارن الحديث بعد الخمسينيات من القرن الماضي بالـ (Thematique) وهذا بالتأكيد ما يجذبنا إلى الرواية لأنها تتوغل في البعد الإنساني وتشرحه وتحلله من أكثر من زاوية بواقعية فنية.

ويحسب المرء أن هذا المؤلف الراوي العراف يتكلم عن الجنس والحقيقة أنه نعم يتكلم عن الجنس ولكنه في الوقت نفسه يتكلم عنه لا في إطار المتعة والطاقة الإنسانية المولودة فحسب بل يتكلم عنه كقيمة وتحولاته إلى سلعة ومكانة في الاجتماع والثقافة والسياسة وبناء المجتمع والدولة.

لكي يضمن لنفسه مساحة كافية من الحرية لخطورة الموضوعة أو الثيمة التي يعالجها بهذا الاتساع ويؤمن له غطاء وأماناً لموقفه النقدي. يهتم بالتشريح والتحليل والسرد والوصف لا بالحكم الأخلاقي أو حكم القيمة على بطلته التي ابتكرها من ملاحظة الواقع وتفحصه وابتكر لها موازياً أو محاذياً من التاريخ والأسطورة. فنحن هنا أمام قيمة مقارنية أخرى ألا وهي دخول الرواية في الأسطورة والأسطورة في الرواية. وهي من أهم موضوعات الأدب المقارن.

ولكي يحقق مقصده سلط الضوء كله على الموضوعة والثيمة وعلى رسم الشخصية على تعددها وغناها في الرواية وتعقد بيئتها العائلية والاجتماعية. فسميرة وأمها وأبوها وإخوتها وعلاقاتها في العمل والجامعة والصحافة وهيئة الكتاب والحلقة النسائية وزملاؤها. فدائرة البيكار واسعة لكن بؤرة الضوء ظلت تنبعث من سميرة بنت ميس وتنتشر باتجاه كل الشخصيات التي شاركتها حياتها وتكون حلمها وانكسارها في النهاية.

وليمارس المؤلف أوسع مقدار من الحرية والتركيز على الموضوع ورسم الشخصية من زاوية الناقد العراف لا من جهة الحكم عليها استفاد من مسلمات علم النفس التي احتوتها ثقافته ورغم أنه انخرط في الوصف والسرد والتحليل والشرح في كثير من الأحيان إلا أنه ظل ممسكاً بوحدة موضوعه وهدفه. فقراءتنا للرواية تتخذ معناها وتتكون دلالاتها لا من قدرة المؤلف التقنية فحسب بل من مقصديته الهادفة. وتصميمه على التأكيد على دور الأدب والثقافة في حياتنا الاجتماعية والثقافية والسياسية. والارتقاء إلى مستويات المسؤولية لا من جانبها الأخلاقي بل من جهة شراكتنا الإنسانية في الأزمة والدولة.

ومع أن الراوي في رواية اعترافات سمير أميس يتوسل ضمير المتكلم فسميرة بنت ميس التي تتماهى مع سمير أميس هي التي تروي بضمير المتكلم قصتها إلا أنها غالباً ما تتكلم بالضمير الغائب (عن هي) سمير أميس التي تتماهى معها فيلجأ عبد الكريم غالباً إلى ما عرفه عنها في قصة الحضارة لول ديورانت ويعيد صياغة قصة سمير أميس في التاريخ والأسطورة من خلال قصتها هي سميرة بنت ميس صعودها على السلم الاجتماعي والإنساني وهبوطها إلى النهاية المحزنة.

فالأسطورة والتاريخ مرئيتان في ضوء الواقع الإنساني والمعاناة البشرية لسميرة بنت ميس التي ربيت في ظل امرأة الأب وكانت مضطهدة وعبرت عن نفسها بالخروج من هذا الاضطهاد أو سيقت لتعبر من خلال الجنس والأنوثة والجاذبية ومضاعفاتها أو مشاركاتها العملية والإنسانية في الجامعة والدائرة والأسرة.

ولأنها مهتمة بالتاريخ القديم الذي صار اختصاصها في الدراسة كان تماهيها مع شخصية سمير أميس وأسطورتها أمراً طبيعياً.

واستحضارها من قبل المؤلف للمشهد الروائي كان غالباً ما يتم من خلال المناجاة بين البطلة سميرة وسمير أميس التي تعبر عن معاناة مشتركة في اعتقادها بكفاح الأنثى في تاريخ ذكوري للوصول إلى حقوقها ومستحقاتها من خلال الكفاءة أو من خلال الجاذبية الجنسية.

لذلك كان رأي المؤلف أن يعنون الرواية بالاعترافات "اعترافات سمير أميس" والاعترافات كما الأسطورة جنس أدبي مختلف عن الرواية. فقامت للضرورة بدمج الثلاثة الأسطورة الرواية الاعترافات في صيغة واحدة. الأمر الذي يضاعف قيمة الرواية لا بتقنياتها فحسب بل بعلاقاتها إضافة إلى الأسطورة والاعترافات بالمعاناة الإنسانية الواقعية.

فعبد الكريم ناصيف في المحصلة يخلص إلى بيان ثوري عن علاقة الجنس بالسياسة والسياسة بالجنس ويتكلم مقنعاً بالأسطورة عن واقع إنساني مؤلم نعانيه كل يوم ولكننا نخفيه تحت الطاولة. ومن هنا تكتسب الرواية قيمتها العليا التي انطوت عليها بقصد المؤلف الذي تعاطف مع البطلة.

ولكي يحقق عبد الكريم مساحته الكافية من الحرية لهذا الموضوع الجلل لم يتسلح بالفن فحسب بل بالجرأة الأخلاقية على التصدي إلى واقع منحرف عن واقع الإنسان وقيمه. فلم يطلق حكم قيمة بل سرد ووصف وحلل وشرح الشرط الجنسي في بعدي المتعة والسلعة ومضاعفاتهما الذاتية والاجتماعية والوظيفية.

من هنا اضطر عبد الكريم ناصيف إلى ما اسميه بتجريد الواقع المكاني وتحول به إلى واقع جغرافي عام يحافظ على بعده الإنساني وواقعيته ويحتفظ بقوة دلالاته الرمزية. فالمدينة في الرواية لا اسم لا ليست دمشق أو اللاذقية إنها المدينة هذا أعطاه الحرية الكافية للتصدي لموضوعاته الخطرة والانتقال من الداخل المديني إلى الساحل البحري ظل أيضاً بلا أسماء محددة معرفة نحوية ولكنها نكرة خفية في النسيج البشري والإنساني والاجتماعي.

كذلك الشخصيات الرسمية التي كانت جزءاً لا يتجزأ من مسيرة سميرة بنت ميس وحكايتها كانت بلا أسماء ذات دلالة محددة صاحب الرفعة وصاحب المعالي والسلطة فوق السلطة إنه بدون ريب في قصيدته الفنية يتكلم عن تجربتها الحديثة والمعاصرة في الاجتماع والسياسة والثقافة والدولة بدلالات دون الأسماء المجسدة مما ضمن لروايته السمو من الخاص إلى العام ومن المحلي إلى الإنساني والحرية دائماً تقود إلى امتيازات عالية كهذه.

فسميرة بنت ميس تتحرك بين قطبي الواقع والأسطورة بيسر وراحة كما تتحرك بين البر والبحر والدوائر السياسية والعائلة ليسلط كاتبنا الضوء على السلوك الإنساني لا الإطار الجغرافي.

يسهب ويشرح لكنه لا يثرثر. يبالغ ولكن ليصور الحقائق والوقائع يتجه إلى قارئ ذكي لا القارئ العادي. يفجر غضبه لكن بصمت ويثير الأشجان والمتاعب ولكن من أجل الصالح العام. متعاطف مع بطلته لكنه يجعلنا نصاحبها خطوة خطوة نحو المأساة والهاوية. فيتملكنا الغضب لا عليها بل على الشروط الإنسانية التي قادتها إلى المصير المأزوم.

نعم لقد حققت سميرة بنت ميس ذاتها مع غيث زميلها في الجامعة الذي دربها على فن الشعر والعروض. لكنها ظلت في الخفاء تمارس متعة مسروقة. وظلت ملكاً للاحتكار والقيمة المفروضة. كما عبرت عن حرية اختيارها لعلاقاتها الجنسية في فرصة أخرى ولكنها أيضاً مسروقة حيث اختلت بالأديب المرهف الذي قرظ كتابها وإنجازها. ولكن في حدود الخفاء والحرام، حيث يبقى الجنس حاراً. ويتحول إلى بارد في الحلال.

ولكن تعبيرها الأكمل عن تحقيق الذات والسعادة الجنسية تجسد في اغتصابها للحارس الليلي الذي يعبر عن صورة من صور الرجولة التي أخضعت بطلتنا للاحتكار والاستهلاك والاغتصاب المستمر في حدود التراضي والتعاقد الذاتي المفروض من طرف بدافع الحاجة والوهم في تحقيق الذات اجتماعياً وثقافياً ووظيفياً. لكن تحقيقها الأكثر تعبيراً هو في اغتصاب الأنثى للذكر اختراقاً لحجاب الفصل التاريخي والاحتكار الدائم من قبل الذكر للأنثى المستضعفة.

لذلك إذا تساهل مؤنس ويونس أو تغافلا عن سرقات الجنس التي مارستها سميرة بنت ميس أثناء علاقاتهما المستترة، أو ربما لم يعرفا بها. فإنها في حالة الاغتصاب للحارس الليلي كانت ضمن دائرة المراقبة والمحاسبة بأبشع صورة من إيناس الذي يغفر علاقتها الماضية. وليس له إلا أن يفعل ذلك. طالما أنها مضت وانتهت. أما إنشاء علاقة جنسية تكسر احتكاره لها. فاستمتاعه بها عندئذ يفقد متعته قيمتها الأساسية. ويسقط صاحبته من علياتها الاجتماعية والثقافية. بخطيئة حواء بأكل التفاحة المسروقة يبرر ضياع الفردوس والهبوط إلى الجحيم. وضياع كل شيء.

الجنس في نظر إيناس متعة بل سلعة تكتسب قيمتها المهمة بالاحتكار وحين تصير المتعة شائعة بينه وبين الآخر تفقد قيمتها. هكذا في الجنس. وهكذا أيضاً في السياسة والسلطة والثقافة.

لكن سمير بنت ميس اختارت أن تحقق ذاتها في اغتصابها للحارس الليلي رمز الذكورة. ولو في الخفية وأن ترمي إلى دائرة الخطر كل ما حققته على الصعد الاجتماعية والثقافية والسياسية في حالة ليست فيها أضواء الرقابة نائمة. كانت إرادتها مسلوبة على مسار علاقتها وإنجازاتها تخضع لحاجات الآخر. ولكنها مع غيث والأديب المرهف والحارس الليلي. مارست إرادتها ورغبتها واختارت قرينها، ومن يشاركها الفراش لها من يسوقها إليه. وقادت المعركة بين الجنسين من المظاهر البرانية إلى ساحتها الحقيقية. تحقيق الذات (الجنسية) أهم من كل شيء وتستأهل الخطر. لم يتخذ الروائي ناصيف قراراً أخلاقياً بحق سميرة بنت ميس في خاتمة سيرتها الجنسية التي عرضها بالتفصيل. وتفسير ذلك يمكن أن يكون فنياً. ترك الخاتمة مفتوحة. سقطت البطلة في النهاية لأنها أرادت أن تحقق ذاتها لا الاجتماعية فحسب بل الذات ككل التي تمارس حقها الاجتماعي والثقافي والسياسي والجنسي. لكنها في الصراع من أجل أن تكون. جزأتها القوى المحيطة بها. سمحت لها بأن تحقق ذاتها في النواحي الوظيفية ولكنها أرادت أن تحتكرها كمصدر للطاقة الجنسية والمتعة. والحكم النهائي عليها الذي أدى بها إلى السقوط من علياتها الاجتماعية والثقافية كان بالدرجة الأولى لأنها حققت خياراتها الجنسية ولو اختلاساً وسرقة. أسوة بالخيارات الأخرى المتاحة.

ومع ذلك فالمؤلف لم يسقها إلى نهاية أخلاقية ولم يدنها انطلاقاً من حكم القيمة عليها تركها تتحسب وتخاف من عاصم. ولكنه لم يدفع الموقف الروائي السردي إلى نقطة الصدام بينها وبين عاصم أخيها الذي يمثل القيم والشرف والأخلاق. عقابها كان من المحتكرين الذين صادروها لحساب لذتهم ومتعتهم. فخسرت مكانتها الاجتماعية والمادية التي حققتها بمساعدتهم لكنها في الصدام الحقيقي بينها وبين أخيها عاصم ترك ناصيف الخاتمة مفتوحة فنياً ليترك للقارئ أن يشارك وأن يحدد النهاية التي تستحقها سميرة بنت ميس من خلال منظوره هو لا من خلال منظور المؤلف هذه واحدة. والثانية وهو الأرجح ناصيف المؤلف يتعاطف مع سميرة بنت ميس ويتعامل معها إنسانياً لا أخلاقياً. فلم يدنها. سقوطها لم يكن سقوط الإدانة بل استوجبت الحبكة الروائية والشرط الوجودي للبطلة الذي أدى بها على خسرانها مكاسبها الثقافية والمكانة الاجتماعية. ولكنها لم تخسر ذاتها. تستطيع أن تختار من جديد وتنهض من موتها إلى حياة أخرى. لا سيما إذا أخذنا

بالحسبان أن المؤلف جعلها تتماهى مع سمير أميس بكل مالها من هالة أسطورية محببة وإيجابية.

ولكنه أدان ضمناً مستعيناً بالمعايير الإنسانية وفنه الروائي الأطراف الأخرى التي استسلمت لأهوائها وملذاتها الجنسية على حساب جوهرها الإنساني.

فناصيف في التحليل الأخير أدّى دور العراف لا دور الكاهن في عرضه لحيوات أبطاله ومصائرها وسميرة بنت ميس في البؤرة من عمله الروائي الذي أتقن تقنيات السرد ورسم الشخصية مبهراً إياها بنزعة الاعتراف التي أضافت بعداً مشوقاً آخر لروايته وموظفاً فنه في الجوهر على صعيد النقد الذاتي باسم المجمع لخدمة الإنسان.

❑❑

البنية والدلالة في رواية النهايات لـ عبد الله منيف

د. صالح ولعة

في رواية النهايات[1]

يركز السرد القصصي بشكل أساسي على تصوير الصعوبات المعيشية التي يواجهها مجتمع قرية الطيبة الواقعة على أطراف الصحراء تماماً، ويبرز السرد كيف أن صعوبة الحياة وقسوتها وطدت أواصر العلاقات بين أبناء القرية، ومنحتهم مميزات وملامح خاصة بهم، فعندما تقسو الطبيعة لا تجد الطيبة من منقذ إلا أبناءها المهاجرين الذين يعودون إليها في ظل هذه الأوقات العصيبة ويساهمون في التخفيف من عذابها .

أما المدينة فيظهرها السرد عدائية وبعيدة ومستغلة، فهي المدينة النفطية المعاصرة التي فقدت القيم الإنسانية، وبالتالي همشت الريف والقرية، ويناقش الأقوياء في هذه المدينة دون اهتمام، إن كانت الطيبة تحتاج إلى سد يدرأ عنها خطر الموت أم لا .

وأمام هذه الظروف القاتلة، يلجأ أبناء القرية إلى الصيد وسيلة لمجابهة النهايات المنذرة بالموت نتيجة الجفاف والأمراض التي حلت بالقرية، وهنا ينفجر ما في الإنسان الشرقي من بربرية، فتندمر وحدة الحياة، وتنقسم الإنسانية إلى جماعات متصارعة. إن عودة أهل الطيبة إلى الصيد بسبب من الجفاف والقحط يعني العودة إلى تلك الهوة المليئة بالدم التي كانت تفصل بين الإنسان والحيوان .. وأصبح الإنسان يمتلك روحاً شريرة لا تمتلكها الذئاب أو أية حيوانات أخرى. إنه شكل من أشكال القمع الذي ينتجه الإنسان ضد الطبيعة ممثلة في حيواناتها، وأساس هذا القمع يأتي من أعلى الهرم، وعندما يعجز الإنسان عن رد ذلك القمع أو مواجهته يلجأ إلى قمع من هم دونه، وهكذا يأخذ القمع شكلاً هرمياً يبدأ من أعلى إلى أن يصل إلى نهاية أو أسفل الهرم الإنساني، فيلجأ المقموع إلى قمع الحيوانات معتقداً أنها خصومه الحقيقية ومبدداً طاقته، بينما ينجو القامع الحقيقي من العقاب.

وتظهر شخصية عساف الفهد محذراً أبناء القرية من خطر قتلهم للحيوانات؛ لأن ذلك يؤدي إلى مزيد من الخلل بين الإنسان والطبيعة ينذر بالدمار، وعساف هو إنسان وحيد وصامت إلا أنه عرف بمقدرته الكبيرة ومعرفته بمواطن الصيد وأوقاته، ويظهر السرد مأساة عساف التي تكمن في رغبته في الحفاظ على الحيوانات والطيور، والضرورة التي تدفعه إلى قتلهم لدفع خطر الجوع الذي يتهدد قريته .

وتحل مأساة الطيبة عندما يحل بها ضيوف جاؤوا إليها من المدينة بغرض الترويح والصيد ويطلب الأهالي من عساف، أن يكون دليلهم في رحلة الصيد، ورغم رفض عساف إلا أنه يخضع في النهاية لرأي الجماعة احتراماً لمبدأ الضيافة. وفي لحظة من لحظات جنون الطبيعة، تهب عاصفة رملية هائلة، تحاصرهم في أعماق الصحراء، وينجح أهل القرية في

إنقاذ الرجال المحاصرين داخل سياراتهم، بينما يعثر على عساف شبه مدفون في الرمال وكلبه جاثم فوقه ليحميه من النسور الجارحة، وقد فارقته الحياة .

يفجر موت عساف الحزن في أعماق أهل القرية، ويتحول إلى شهيد القرية وفاديها، ويتحول موته إلى تصميم من أهل القرية لا يعرف التراجع على ضرورة وضع حد للنهايات القادمة من المدينة، وبعد الدفن يتوجه الرجال إلى المدينة في محاولة أخيرة لدفع سلطات المدينة إلى بناء السد الترابي وإنقاذ القرية من هجمات الطبيعة القاسية .

أولاً – المكان

يتميز المكان في روايات عبد الرحمن منيف بكونه عالماً متكاملاً من البشر والكائنات الحية والأشياء مندمج مع الطبيعة التي شكلته تشكيلاً متميزاً وحددت ماهيته، ونمط بشره، ونوعية نباتاته، وحيواناته وطيوره، لذلك نجد هيمنة الطبيعة واضحة في النص الروائي لدى منيف « فالطبيعة أم الأشياء: الإنسان والحيوان والأشياء »[٢].

لقد منحت الطبيعة المكان مميزات خاصة، ميزته عن الأمكنة التي تجاوره فأصبح بهذه المميزات شخصية منفردة قائمة بذاتها، ذات فعالية كبيرة، إذ يتمكن المكان من صياغة شخصية بشره صياغة متميزة وفق ملامح شخصيته المتميزة، وهذا يعني أن شخصية الإنسان تتشكل وفق مظاهر الطبيعة التي كونت مكانه، وبذلك تكون علاقة الطبيعة بالإنسان على شكل صورة فوقية « لأن الطبيعة تفرض قوانينها وتضطر الناس لأن يتكيفوا معها »[٣].

وباعتبار أن أكثر الأمكنة في روايات منيف تتموضع في الصحراء التي هي بيئة ذات نظام متكامل فإن للصحراء « .. أيضاً قوانينها قد تكون أكثر صرامة وقسوة من أماكن أخرى، وهذا ناتج من قسوة الصحراء ذاتها »[٤]. نستخلص من هذا أن الإنسان يمتثل للطبيعة التي تفرض عليه قوانينها، وتشعره بقدرتها الهائلة حتى ولو كانت الطبيعة في ذروة تفجر خصبها الربيعي العظيم « رائحة الطبيعة تخصب في عقل الإنسان وقلبه، حتى تكاد تخنقه، وتشعره بمدى ضآلة المخلوقات إزاء حالة الخلق الكبرى »[٥].

وفي الصحراء يكون الأثر في الإنسان أشد قسوة حين تنتاب مشاعر الإنسان الضآلة والانتهاء والظلمة، ويشعر أنه متروك ووحيد حتى في الأوقات التي يكون فيها مع الآخرين، يحس أنه في الصحراء وحيد وأنه يواجه عدواً أقوى منه آلاف المرات، وهذا العدو لا يمكن أن يقاوم، لكن من الضروري مصادقته، أو الاحتيال عليه والإذعان إلى شروطه لأن الصحراء بقدر ما تبدو بسيطة مكشوفة متشابهة، فهي خادعة، غدارة، ولا يمكن للإنسان أن يستحوذ عليها »[٦]. ولذا نجد الناس في روايات منيف لا يقاومون الطبيعة، بل يتوحدون معها لأنهم لا يملكون القدرة على امتلاكها، ودفع طغيانها عنهم « لا يكابرون، يعتبرون أنفسهم شيئاً من الطبيعة، امتدادها، أو شكلاً آخر من أشكالها »[٧].

وأبناء الطيبة الذين احتشدوا منتظرين عودة عساف من رحلة الصيد في الصحراء، انتابتهم مجموعة من الصور والأحلام، تؤكد أن عساف العهد سيعود إليهم، ويحدثهم عن جنون الطبيعة وغدر الصحراء، ويقول « إن الإنسان أقوى من الطبيعة، ويعرف كيف يروضها أو يحتال عليها »[٨].

ينطلق منيف من مبدأ الحتمية الطبيعية التي تعطي للطبيعة الدور الأكبر في محتوى علاقة الإنسان وبيئته، وهي دعوة قديمة تؤكد قيمة الفكر الجغرافي الذي يعتقد أن الطبيعة هي التي تصوغ شخصية الإنسان وتحدد نسق حياته في البيئة التي يعيش فيها، وهذا التصور أكده كذلك ابن خلدون الذي بيّن أن الطبيعة تؤثر في الإنسان على مستوى تكوين بنية جسمه وشكله ودرجة خلقه وسلوكه »[٩]. فالإنسان البسيط كان منذ القديم يستسلم للطبيعة، ولا يسعى إلى مقاومتها أو ترويضها كما يفعل الإنسان المثقف .

والمكان في نص النهايات هو الطيبة، والطيبة قرية تجاور الصحراء، يعتمد اقتصادها على الزراعة البعلية ورعي الماشية، تزامن عليها القهر الاجتماعي والتاريخي (سطو الأتراك على خيراتها، وعدم اكتراث السلطة بأمورها) وقسوة الطبيعة (القحط المتكرر والوباء الأصفر). تتماشى الطيبة مع الطبيعة وتتوحد معها في جدلية تكون ذاتاً واحدة، ومن رحم هذا التوحد نشأت تلك العلاقة الحميمية بينهما، حيث أدت الطبيعة دوراً فعالاً في تكوين الطيبة كبيئة جغرافية ذات شخصية متميزة عن سائر القرى الأخرى التي تجاورها.

« الطيبة مثل أي مكان في الدنيا لها أشياؤها التي تفخر بها، قد لا تبدو هذه الأشياء خطيرة أو ذات أهمية بالنسبة للأماكن الأخرى لكنها بالنسبة للطيبة جزء من الملامح التي تميزها عن غيرها من الضيع والقرى، هذه الأشياء تكونت بفعل الزمن، وبفعل الطبيعة القاسية »[١٠]

وقد صاغت الطيبة بدورها ـ وفق خصائص تكوينها الطبيعي ـ شخصية البشر الذين يعيشون في ربوعها، « جعلت الناس في الطيبة يتكلمون بطريقة خاصة، حتى ليظن من يسمع الحديث ولا يفهم طبيعة الناس أو علاقاتهم أنهم يتعاركون .. »[١١]. ومن الملامح التي كونتها الطيبة في شخصية أهلها هي "إجادة الحديث" « كان أهل الطيبة يعرفون كيف يديرون الحديث بتلك الطريقة العجيبة التي تجعل الأمور ذات أهمية شديدة »[١٢]. وهذا الأمر لا يعني شيئا لو جاء مجرد حديث بصوت عالٍ خالٍ من البراعة المتولدة من الإضافات الجميلة التي تضفي عليه قيمة كبيرة، ولأن أهل الطيبة يريدون أن يكون حديثهم ذا طابع جميل ومتميز بتميزهم الشخصي .

وكان أهل الطيبة يخافون أن يأتي المطر الغزير بعد طول الجفاف، وعندها تغرق، الأرض وتنمو الأعشاب الطفيلية ويقسو أو يقل الموسم، والخوف من المطر في هذا المجتمع له بعد تعبدي « المواسم لا تعني الأمطار التي تأتي فقط، وإنما أمور أخرى كثيرة.. المواسم تعني ما يقسمه الله وما يتركه للطير »[١٣].

إن توحد الطيبة مع الطبيعة، وعدم رغبة الانعتاق من عالمها، وطبيعة الحياة كل ذلك دفع الطيبة إلى البحث عن خلاصها من قسوة الطبيعة، عندما حل بها القحط وتكرر متزامنا مع الوباء الأصفر وموجات الجراد. هنا يبرز موقف الإنسان من المكان، إذ يتخذ الإنسان من المكان مواقف عديدة ومحددة، قد تتوافق وتتداخل مع مواقف الجماعة، أو تتمايز عنها تبعا لمدى تماهي الإنسان مع المكان، ومستوى توحده فيه، وطبيعة العمق الداخلي الذي يكون شخصيته. وهذه الخصائص جميعاً هي التي تجعل الإنسان قادراً على التعبير عن خصائص المرحلة الاجتماعية والتاريخية للمكان، والإنسان بهذه المواقف في العمل الروائي يكتسب صفة الشخصية الروائية التي « لا يمكن أن تصبح هامة ونموذجية، إلا حين يتسنى للفنان الكشف عن الارتباطات العديدة بين الملامح الفردية، لأبطاله والمسائل الموضوعية العامة »[١٤].

ومن أجل أن تقوم الشخصية الروائية بأداء الدور المسند إليه على مستوى تأليف النص وبالتالي تمتلئ - الشخصية - بروح الحياة ومهمة الواقع، يعمل الروائي على خلق شخصياته خلقا متميزاً، لتتمكن من استيعاب المجتمع الذي ينتمي إليه، لتكون مؤشراً على سمات المرحلة الاجتماعية التاريخية التي تعيشها وتعبر عنها « فغنى وعمق الشخصيات المخلوقة فنياً غنى وعمق المجرى الاجتماعي الشامل»[١٥] والإنسان في الواقع ليس كائنا منعزلاً، بل هو كائن منخرط في المجرى الاجتماعي الشامل .

ويطغى في نص النهايات موقف عساف (الفرد) الذي أكتسب سمة الشخصية الروائية من المكان على مواقف الجماعة، ولهذا كان أهل الطيبة يرون في عساف المسيح طوراً والقديس بطرس طوراً آخر، وهذا التصور

المنيفي يرجع في اعتقادي إلى اعتماد الكاتب على الشخصيات الروائية اعتماداً كبيراً في التعبير عن خصائص المرحلة الاجتماعية التاريخية من خلال الوعي الممكن للشخصية ومعاناتها وطموحاتها، هذا الوعي الذي يتحول في كثير من الأحيان إلى رؤية العالم عند المبدع، وتزداد معاناة الشخصية بوعيها عندما تغدو قيم المجتمع بلا معنى في نظر الشخصية ومن هنا تنبع مأساة عساف الفهد، حين يرى أن الإنسان أصبح يمتلك روحاً شريرة لا تعرف إلا القتل وإبادة كل شيء، وهذا الفعل يقود إلى تدمير العلاقة بين الإنسان ومكانه .

إن مأساة عساف والطيبة لا تنفصل عن المشكلة الاجتماعية والسياسية التي لمسناها في أعمال عبد الرحمن منيف التي درسناها سابقاً، فأصوات الطيبة التي تطالب بإنشاء السد ليدرأ عنهم الموت، تقابل بالتجاهل والكذب من قبل السلطات في المدينة، بينما تنعم المناطق الأخرى بالحياة والخضرة، وتحصل على ما تريد دون عناء ؛ لأن فيها الحكام والعسكر، فإن الطيبة بلدة مسكينة، إذا أمطرت الدنيا وجدت لقمتها وإذا أمحلت مات الناس جوعاً[١٦] .

ومن هنا تنبع مأساة عساف الذي قاده وعيه الثاقب إلى أن الخلاص للطيبة ينبع من الداخل من خلال الاعتماد على النفس، وذلك بالتوحد مع الطبيعة وعدم مقاومتها وقتل الحيوانات، عكس أهالي الطيبة الذين يتصورون أن الخلاص يأتي من المدينة البرجوازية، وبالتالي فالحل لن يأتي من الداخل كما كان يدعو عساف، وبما أن الحل لم يأت من المدينة البرجوازية التي همشت الريف لمصلحتها الخاصة، يبقى الأهالي يقتلهم الانتظار ويعبث بهم الموت .

ثانياً – الزمان

قد يسهم الزمان المتعاقب مع قسوة المكان في توليد جملة من المشاعر المؤلمة في وجدان الناس الذين يقعون تحت تأثير تعاقبه، فتأتي جدلية الزمان والمكان لتصوير الواقع الحياتي الشاق الذي يعيشه البشر . فأهل الطيبة الذين أمحلت بلدتهم بشكل قاس، أصبحوا أكثر حساسية تجاه قسوة الزمان وأخذوا يترقبون بشغف كل يوم هطول المطر في بداية الشتاء، وحين توالت الأيام بدون مطر، بدأت مشاعر الناس تتحول إلى الأسى واللوعة والتوتر « كل يوم يمر يحمل معه نذيراً جديداً، ويضيف خوفاً جديداً إلى قلوب الرجال، وهماً ثقيلاً أقرب إلى الحزن في قلوب النساء »[١٧] .

فهذه المشاعر الحادة التي أحس بها أهل الطيبة تنبع من صميم واقعهم المعيش الصعب الذي فرضته عليهم الطبيعة. فقد أدى الزمان المتعاقب والمكان دوراً إيجابياً هاماً في حياتهم، حين صقل بعض ملامح شخصيتهم الجمعية التي صاغتها الطيبة وفق شخصيتها الخاصة المتميزة كما ساهم جدل الزمان والمكان في تنمية ملكتي النباهة والتأمل وصقلهما في شخصية البدو في الصحراء. « البدو بصورة عامة أذكياء يجب الاعتراف لهم بهذه الميزة، وقد تكون الصحراء المترامية وقسوة الحياة، ثم تلك الليالي الطويلة، ضمن الأسباب التي ساعدت وشحذت لديهم ملكة التأمل، فأصبحوا بهذا الاستعداد الذي لا يخفى »[١٨] .

لم يلجأ منيف إلى تحييد الزمان وتركه بلا فاعلية مؤثرة في البشر، فقد حرص على تبيين تجليات الزمان وأثره في البشر حين عرض سماتهم وأفكارهم ومشاعرهم بصيغة تداخل فيها الزمان مع المكان الذي ساهم في صياغة شخصيتهم وبلورة ملامحهم .

وقد يزداد أثر جدل الزمان والمكان في البشر وضوحاً حين يتجلى مدى إحساسهم بحركة الزمان المتعاقب في المكان الذي يعيشون فيه ويخضعون لتأثيراته الطبيعية والاجتماعية، إضافة إلى الأحداث المستجدة التي تجعل حضور الزمان أكثر وضوحاً، وإحساس الأهالي به أكثر حدة .

وغالبا ما لا يرتبط الزمان في الصحراء بمعياره التوقيتي، بل يتحول إلى زمن نفسي مرتبط بمدى المكان، فالصحراء عالم واسع،

قائم بذاته يتكون من ذرات رمل يستحيل حصرها، عالم يُشعر الإنسان بالضعف والتلاشي، عالم يهيمن على كل من يقع في محيطه. وفي الصحراء يتحول الزمان إلى أداة قاسية تشعر الإنسان المرتبط بهذا المكان بالدونية وبالقسوة الفظيعة المميتة « فالزمن في الصحراء يكتسب معنى آخر، يتحول إلى ذرات صغيرة، الثانية والدقيقة هي كل الزمن، ثم يبدأ ذلك الزمن بالتفتت إلى ما لا نهاية، كالصحراء بلا نهاية، ويطبق كالخيط المبلول القاسي، يشد دون توقف على الرقبة، يحزها لكن دون أن يقطعها أو أن يبقيها، ويظل هكذا موتاً مؤكداً منتظراً ساخراً مؤجلاً، فيحس الإنسان بالاختناق، وتتصاعد ضربات القلب، وترتفع درجات الحرارة، ويتحول لون الوجوه إلى الزرقة، ولا يستطيع أن ينظر الواحد إلى الآخر خوف الانفجار أو العويل »[١٩].

إن انقسام الزمان إلى أجزاء صغيرة وتفتتها كذرات الرمل في الصحراء أديا إلى ذوبان الزمان الكلي في أجزائه، بحيث يصبح الجزء من الزمان هو الزمان نفسه كالصحراء تماماً فتشابهت أجزاء الزمان مع مكونات الصحراء، وتكافأ مداه مع مداها، وتحول كلاهما إلى قاتل يعبث بضعف الإنسان ومحدوديته، وبذلك اكتسب الزمان في الصحراء معنى جديداً غير معناه التوقيتي، والإنسان الذي يعيش في محيط هذا العالم الزمكاني يشعر حين تثور الصحراء بالخطر المهلك الذي يطبق عليه، ويبدأ الشعور بالموت يراوده من لحظة إلى أخرى، وشعور الإنسان بالموت مع تواتر الزمان وتعاقبه يشعره بأن الزمان قد أصبح مثل حبل المشنقة الملتف حول عنقه، يشد عليه ويشعره بالموت ولا يخنقه ليدعه يعيش الموت في كل لحظة فوق كل ذرة من ذرات هذا المكان الرهيب.

يتميز زمن نص النهايات بأنه زمن غير محدد خاصة في الفصول الأولى، أين يلجأ الراوي إلى التركيز على المكان وبشره من حيث العادات والتقاليد، وكيف صقل المكان بشره فغدا الناس على شاكلته، إلا أن الزمان يتحدد في الفصول التالية، والتحديد هنا له علاقة مباشرة بفعل الزمن بالبشر، وبأهمية الحدث الذي يسعى الراوي إلى ترهينه، فيصبح الزمان إذن في الفصل السابع أكثر تحديداً

« هذه السنة ليست مثل أي سنة سابقة، هكذا بدأت منذ الأيام الأولى للشتاء .. هذه السنة جاءت برياح شديدة القسوة ولم تجئ بالأمطار »[٢٠].

ومع استمرار الحركة السردية وتطور الأحداث يتحدد الزمن أكثر فأكثر، وتتقلص المساحة الزمنية إلى درجة التحديد الصارم، « عصر ذلك اليوم في نهاية فصل الصيف تقريباً جاء أربعة من الضيوف، جاؤوا مع أصدقائهم من أهل الطيبة »[٢١]

ثم يتحدد الزمان أكثر من ذي قبل، إذ يتم التركيز على بداية خروج القافلة للصيد برفقة عساف. والتحديد الزمني دلالة على مدى تأثيره في البشر الخاضعين والرغبة في الانعتاق من قبضته، ويميل الراوي إلى تقنية الإبطاء طوال وصفه لرحلة الصيد التي أودت بحياة عساف، يبرز لنا مدى تأثير الزمان القاسي على أفراد القافلة ؛ حيث أصبح عدواً حقيقياً خاصة عندما اتحد مع المكان - الصحراء في مواجهة الصيادين.

تنتهي رحلة الصيد بموت عساف الذي صرعته الطبيعة، وحين يعود فريق الصيد إلى القرية مع جثمان عساف ويجتمع الناس في بيت المختار، يتجمد الزمن ويتغير نظم القصة الثانية " حكايات الليالي العجيبة "، متيحاً بذلك المجال لسلسلة القصص التي تروى وهي قصص لا تخرج عن إطار الرواية، إذ تعبر عن شكل من أشكال التطهير الجماعي لأهل الطيبة، وتجميد الزمن يدل على لحظة وعي جديد شمل أهل الطيبة بعد موت عساف فداء لبلدته، وعي آخر يفتح باباً جديداً لزمن بدايات جديدة.

ولا تخلو الرواية من تقنية الاسترجاع، خاصة في الأوقات الصعبة حين يشتد فعل الزمان والمكان على الأهالي، فيرتد وعي الأهالي إلى تلك الأيام الخصبة التي غدت حلماً

يصعب استرجاعه « قبل سنين كثيرة كانت الجبال المحيطة بالطيبة خضراء، مثل البساتين .. كان الفارس يضيع في الغابات الكثيفة التي تملأ السهول القريبة من الطيبة »[٢٢].

ثالثاً – الشخصية

ـ نموذج الشخصية الشعبية

نموذج الشخصية الشعبية البسيطة التي ترتبط بالأرض إلى حد التوحد، وإن خرج عن تقاليدها المظهرية، لقد تماهى معها دون أن يلغي ذاته، اكتظ بالطبيعة وظواهرها، وأحاط نفسه بالقحط والجفاف والصحراء دون أن يغلق النافذة المفتوحة على البدايات كما فعل أهل الطيبة جميعاً، هذه النظرة الأسطورية التي تربط عساف بالطبيعة دفعته إلى العزلة، فأصبح كثير التفكير في كل ما حوله من طبيعة وبشر وحيوانات فكان أغلب الأحيان بعيداً عن الناس، أما حين يكون بينهم فالصمت سلاحه تجاه الآخرين[٢٣].

يمتاز عساف بانشداده الرائع إلى الطيبة بالرغم من أنها أخرجته عن دائرة الاحترام الجماعي، ويؤكد عساف موقفاً عظيماً تجاه بلدته الطيبة بعدما حل المحل وجاع الناس فلم يبق مكتوف اليدين أمام المحنة التي تهدد قريته بالفناء «كان عساف لا يهدأ ولا يستريح، إذ ما يكاد يعود بعد الغروب حاملاً معه عشرات الطيور، حتى يبدأ يدق بعض البيوت .. » [٢٤]. وهذا يعني أن عساف حالة متميزة، فاقت مفاهيم أهل الطيبة وسلوكهم العشوائي المدمر تجاه بلدتهم، والفلسفة التي كونها عساف لنفسه هي المسافة التي رفعته عن مستوى الوعي الجماعي لأهل الطيبة، دون أن يلغي من حياته توحده الروحي والخلقي مع الطيبة، لقد كان عساف يمثل الوعي الممكن، أو شكلاً من أشكال التطور العقلي والتأملي خارج حياة الطيبة وفي صميمها في الوقت نفسه، وهنا تبرز قيمة الشخصية كما يقول لوكاتش « فتنشأ بالجوهر عبر درجة وعيها لمصيرها وقدرتها على رفع الشخصي العرضي في مصيرها، بوعي أيضاً على مستوى معين ملموس للعمومية » [٢٥].

عساف الرجل الذي يعرفه أهل الطيبة كلهم، هو نفسه عساف الذي يبدو غامضاً مجهولاً بالنسبة للجميع، له فلسفة خاصة تكونت مع الأيام ومن التجارب، كان كثير الاستغراق والتأمل في طبيعة الإنسان الذي يسبب الجوع «لا أحد يفهم في الطبيعة وفي غيرها من المدن والقرى أن الإنسان في هذه الأيام يمتلك روحاً شريرة لا تمتلكها الذئاب أو أية حيوانات أخرى، ولهذا السبب يواجه اليوم الجوع » [٢٦].

لم يتوقف وعي عساف عند استيعاب جدلية الماضي والحاضر بنزعته الإنسانية، بل يمتد استشرافه إلى المستقبل حين يقرأ سماته من خلال علامات الحاضر، وهذا ما ولد عنده نزعة تشاؤمية من المستقبل القاسي، ذلك أن المستقبل هو النتاج الحتمي لما هو قائم في الحاضر الذي صنعه الناس بأيديهم عندما انفجرت فيهم تلك النزعة الشريرة المدمرة، فراحوا يقتلون الحيوانات والطيور بطريقة عشوائية « إني أخاف من الغد أكثر مما أخاف اليوم الذي أعيش فيه وهذا ما صنعناه بأيدينا »[٢٧].

لقد كان عساف يصيد ويحذر من الصيد «أنا عساف الفهد لا أرغب في الصيد لمجرد القتل ولا أصيد أكثر مما يجب في الأوقات الضرورية .. فإذا كانت الطيور تغريني وأطاردها، فلأني أشعر بحاجة أكثر مما أشعر بلذة وحتى لو كان هناك لذة فإنها لا تصل بالإنسان إلى حدود الإبادة والفتك »[٢٨]. كما كان يحذر ويرفض اصطياد طيور الحجل خاصة الإناث منها، كان يقول لنفسه: « حالما تشعر بالأمن وبابتعاد أصوات الطلقات لا بد أن تنزل إلى أماكنها وتعيش مرة أخرى بسلام، ومرة أخرى ستفقص وتبدأ الفروخ الجديدة تملأ الجبال والوديان » [٢٩].

وحين يرى عساف الصيادين وقد ازدادوا قسوة ورعونة، كان يقول لنفسه بألم: « يقتلون الناس بهذه الطريقة والحجل يعرف كيف

يختفي» [٣٠] ويضيف بعد فترة صمت طويلة «حين طاردوا الغزلان وقتلوها كلها، أصبحت الصحراء مثل قبر كبير، لا ترسل إلا الغبار والموت، ويجب أن يكون أهل الطيبة أذكى من غيرهم فلا يقتلوا كل شيء» [٣١]

تكمن في هذه المفارقة ذروة مأساة عساف حيث أصبح يحس بحالة من التضاد الداخلي لأنه بدأ يعيش تلك المفارقة القاسية التي يحياها الإنسان وقت المحن، والتي تفرض عليه أن يكون في وحدة كونية مع الطيور وأن يقتله في الوقت نفسه، ولذا وبدافع من هذا الإحساس بهذه المفارقة، لم يكن عساف يصطاد الطيور إلا ما كان ضرورياً لاستمرار الحياة.

هذه الثنائية المجسدة في شخصية عساف التي تتأرجح بين الحب العظيم للأرض والإنسان والطير، وبين القسوة على الإنسان الفظ الذي حمل البندقية وراح يدمر نفسه بنفسه عندما خرج عن أخلاقيات الصيد، جعلت من عساف شخصية متميزة ومتفردة، إذ استطاع أن يستوعب الطبيعة والتوازن معها، ومما زاد في عذاب عساف هو حبه للطيور وضرورة المحافظة عليها لتكون زاداً لأهل الطيبة في الأيام الصعبة، وبين حبه للناس في الطيبة وضرورة الوقوف إلى جانبهم في الأزمة الحادة التي تعصف بهم، ولا يجد أمامه إلا الطيور لاصطيادها وتقديمها للناس الجياع.

وتأتي نهاية عساف المفجعة عندما صرعته الطبيعة، وهو يقود قافلة الصيادين الذين قدموا إلى الطيبة من المدينة، لتخلف ذكرى مؤلمة في قلب الطيبة وذاكرتها، فاعتبرت الطيبة أن عساف الفهد فداها واستشهد من أجل أن تبقى حية «عساف الحصان، عساف القيمة، أبو الفقراء الذي لا ينام ساعة في الليل من أجل أن تعيش الطيبة وتبقى .. عساف الذي يحب الجميع، ويقتل نفسه حتى يستمر الناس» [٣٢].

هكذا تنمو شخصية عساف بنمو الأحداث وتطورها، حتى غدت فاعلاً روائياً بامتياز لقد تضخمت شخصيته، فبعدما كان ينعت بمجنون الطيبة أصبح نبيها وشهيدها. إن مصرع عساف أصبح الدليل الذي هدى أهل الطيبة إلى الطريق الصحيح، والحافز الفعال الذي دفعها إلى أن تبدأ المرحلة الضرورية في حياتها.

وما كاد المختار ينتهي من كلامه حتى كانت الاستجابة أكبر فأكبر مما يتصور أي إنسان، لقد تعهد أهل الطيبة برفع السلاح والصعود إلى الجبل إذا لم تسارع السلطات في المدينة إلى بناء السد وتوفير المياه حتى يوقفوا زحف الموت ؛ وبذلك استطاع عساف أن يحول حلمه إلى قناعة عامة عند الجميع، «وكما كانت حياة عساف ثرية وغنية وغير اعتيادية، فلقد كان موته أيضاً .. وتتحول مراسيم الدفن لجثة عساف إلى تظاهرة شعبية ضد الموت القادم من المدينة» [٣٣].

إن المتأمل في شخصية عساف الفهد يدرك الكثير من ملامح المسيح، ويشير نص النهايات ثلاث مرات إلى كلمة المسيح« ماذا يستطيع أن يفعل؟ هل هو مسيح جديد؟ » [٣٤] كما نجد إشارة إلى شخصية دينية أخرى هي شخصية حواري المسيح الصياد بطرس، فيخاطب أحد الضيوف عسافاً قائلاً: « ستكون قائد الحملة يا بطرس وسوف تعود بصيد وفير » [٣٥]، وقد كان موت عساف شبيهاً بموت المسيح فإذا كانت أورشليم هي التي صلبت المسيح فإن أورشليم الجديدة (المدينة البرجوازية) الحديثة هي التي قتلت عسافاً.

الهوامش:

١) عبد الرحمن منيف، النهايات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩١.

٢) منيف، حين تركنا الجسر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٥ ١٩٩٠ص ١٣٩.

٣) منيف، مدن الملح (بادية الظلمات - ج ٥) المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١ ١٩٨٩، ص ١٢.

٤) المصدر نفسه، ص ١٢.

٥) منيف، سباق المسافات الطويلة، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر بيروت ط٥ ١٩٩٥، ص ١٢٥ .
٦) النهايات، ص٦١ .
٧) منيف، مدن الملح، (المنبت - ج ٤) المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١ ١٩٨٩، ص١٣٠ .
٨) منيف، مدن الملح (تقاسيم الليل والنهار - ج ٣) المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١ ١٩٨٩، ص ٦٥ .
٩) منيف، النهايات، ص ٨٨ .
١٠) ابن خلدون، المقدمة، ص ٨٢ - ٩٠ .
١١) النهايات، ص ١١ .
١٢) المصدر نفسه، ص ١١ .
١٣) المصدر نفسه، ص ١٢ .
١٤) المصدر نفسه، ص ٨ - ٩ .
١٥) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية ترجمة نايف بلوز المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت ط٣ ١٩٨٥، ص ٣٠ .
١٦) المرجع نفسه، ص٥٣ .
١٧) النهايات، ص ٥٤ .
١٨) المصدر السابق، ص ٣٢ .
١٩) مدن الملح الأخدود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط٣ ١٩٨٨ص ٢٣٨ - ٢٣٩ .
٢٠) النهايات، ص ٧٣.
٢١) المصدر السابق، ص ٣١ .
٢٢) المصدر نفسه، ص ٤٦ .
٢٣) النهايات، ص ١٨ .
٢٤) المصدر السابق، ص ٢٦ .
٢٥) المصدر نفسه، ص ٣٥ .
٢٦) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص ٣١ .
٢٧) المصدر السابق، ص ٥٣ .
٢٨) المصدر نفسه، ص ٥٣ .
٢٩) النهايات، ص ٣٩ .
٣٠) المصدر نفسه، ص ٣٩ .
٣١) شجاع العاني، عبد الرحمن منيف روائياً، الأقلام ٧، ١٩٨٠، ص ٨١ .
٣٢) المرجع نفسه، ص ١٠٥.
٣٣) النهايات، ص ٥٢ .
٣٤) المصدر نفسه، ص ٥٥ .

❑❑

وطن صباح قباني

د. ناديا خوست

يتساءل من يقرأ كتاب الدكتور صباح قباني "من أوراق العمر" هل كتبه مؤلفه ليسجل دمشق التي عرفناها متصلة بشهادات الرحالة عن طباع أهلها وعمارتها؟ أم ليبين للمعاصرين الذين يقولون "يا لها من مدينة بشعة"، ومع ذلك يعيشون فيها: لم تكن مدينتنا كما ترونها، بل كما صنعها مخطط إيكوشار؟ أم ليرسم صورة العلاقات الاجتماعية والإنسانية الحقيقية التي شوهتها المسلسلات، ويؤكد أن تلك العمارة البيئية تُسبل جمالها وهدوءها وأناقتها على من يعيش فيها؟

الكتاب شهادة على زمن بما فيه من شخصيات وعلاقات وطباع ومؤسسات وعمارة. لكنه إلى ذلك يفتح مدى للتأمل في مستويات متنوعة. فنرى فيه صفاء اللغة التي تميز بها جيل القباني، والأداء الأدبي الممتع. ويعيد إلينا بعض شروط العمل الفني التي يرميها المعاصرون باسم التجديد مرة، وباسم الانصراف إلى المحتوى مرة. وفي مستوى آخر نقرأ في الكتاب النبض القومي، والعواطف الوطنية التي أسست التربية الروحية طوال أجيال، ووهبت دمشق تسميتها "قلب العروبة النابض". وفي مستوى ثالث يستنتج القارئ عمق وعي رجال الاستقلال الذين فهموا صلة الاقتصاد الوطني بسلامة البلاد.

لم يحقق الكاتب حلمه في الانصراف إلى الرسم بالألوان. لكنه رسم بمهارة الفنان العلاقات الإنسانية والشخصيات والحارات والمدينة. فتفتحت أمامنا العلاقات الأنيقة بين المرأة والرجل في الأسرة الدمشقية. وأعادنا إلى ما عرفناه في طفولتنا: البيت مملكة المرأة يخدمها الرجل لكنه لا يتدخل فيها. والمرأة عملياً، حامية التماسك في الأسرة وحارستها. في تلك العلاقات التقليدية لا تُسمع في كلام الرجل كلمة نابية أو صوت مرتفع. يخلع الرجل مشاغله عند الباب، ويسترخي في بيت جعلته المرأة واحة من الأمان، ومنعت فيه الهموم والشجون. جعلته نظيفاً مثل الفلة، وتألق فيه الغسيل في بياض الياسمين، واتسعت فيه أرض الدار كالحديقة المزهرة الفواحة. كم كان صباح القباني دقيقاً وهو يرصد من خلال أمه نساء الأمس الدمشقيات، اللواتي يؤهلن منذ الفتوة المبكرة بالحكمة والرصانة، ليحكمن أسرهن بأناقة فيتعالين على نزوات الأزواج وأهواء الأبناء وصغائر الجيران والأقرباء، ويسسن مملكتهن بالصبر والحنان. ويدفنّ الوجع عند اعتقال الرجال وتفتيش البيوت، مستندات إلى عمق الجذور والأصول. ويخزن تقاليد أدب الكلام والسلوك. وما أحلاهن وهن يعرضن أمام ضيوفهن أنواع الشراب الدمشقي وأنواع الأطعمة التي تأكل منها العين قبل الفم، ويسعدهن أن يثني على ذوقهن الأهل والضيوف! لذلك يبدو لنا أن كتاب القباني وثيقة ترسم العلاقة بالمرأة. حتى في تفاصيل "الحردانة" التي لجأت إلى

بيت أقربائها ولوّعت زوجها بالبحث عنها حتى اهتدى إلى مخبئها، فاعتذر وتوسّل بوساطة الأهل حتى عادت إلى بيتها. ونتبين أن عمارة البيت الدمشقي تجسد هذه العلاقة بالمرأة فتخص الأسرة بالجزء الوارف، أرض الدار والبحرة والأشجار. ولا نزال نلمح في نزهات الأسر الشعبية التزام الرجل بتأمين يوم الراحة لأسرته ومرافقتها إلى بقايا البساتين.

يعرض القباني دقائق تلك العلاقات الأنيقة بين الرجل والمرأة من خلال علاقة أمه بأبيه، وسط رحمة العلاقات الإنسانية التي أوحى بها الكاتب، علاقات التراحم والتكاتف وحب الناس. فأمه تشارك في إعداد المرشح للعمل في معمل أبيه. تدخل إلى حمامها العامل الشاب، وتلبسه من ملابس أبنائها النظيفة فتلمح الإشارة إلى التبني. وتكمل الأسرة كلها تلك العلاقات بصداقة الأولاد والعمال. وبها ينسج الكاتب العادات الأخلاقية التي تميز الاجتماع الوطني في نمط اقتصادي نضر، يكاد الناس يتمايزون فيه بنمط العمل والمهارة لا بالطبقة، ويتقمص فيه صاحب المعمل دور الأب الراعي. فيفصّل الكاتب في الشراكة في العمل اليدوي، واحترامه لا الترفع عليه. ويصف المواهب الفنية التي يتميز بها عمال معمل السكاكر، فهذا موهوب بالتمثيل، وذاك ذو صوت حلو، والثالث موهوب برواية الحكاية. فإذا رغب أحد العمال في تأسيس معمله الخاص، أو رغب في وظيفة ما، ساعده أبوه، راعيه. بتلك التفاصيل يضيء الكاتب علاقات إنسانية ومهنية في بنية اقتصادية في مدينة في زمن معين.

وكأنما قدم القباني بذلك صورة البورجوازية الدمشقية المنتجة، التي استندت إلى علاقات المعلم صاحب المهنة بصنّاعه، وحفظت الصلة الحميمة العاطفية بعمالها وبفلاحي الغوطة، واستطاعت بذلك أن تقاوم الاحتلال. مقابل صورة الأغنياء المعاصرين الذين يحتقرون العمل اليدوي، ولا صلة عاطفية لهم بعمال أتوا من مناطق متنوعة، ويستمتعون بغربتهم عن أهل المدينة نفسها بالتبجح بثروتهم، ويحتجبون عنهم بزجاج سياراتهم المعتم.

ربت القباني العلاقات التقليدية التي ألفها في معمل أبيه. لذلك يستوقفنا شعوره بأن عمله الوظيفي واجب وطني. ويرى نفسه، وهو المدير، واحداً من مجموعة عمل. وبتلك الكفاءة الأخلاقية استطاعت مجموعته اقتحام ظروف التأسيس الصعبة. وبها سجل القباني أسماء كل من عملوا معه في التلفزيون، مقدراً ما تميزوا به. فدفعنا إلى التساؤل: كيف اضمحلت تلك العلاقات الرفيعة؟ وهل تمنى القباني بكتابه استلهام الحنان والغيرة على المصلحة العامة، والصحو لمن تحتل "أنا" مساحة حركته، فينكر من قبله، ويدمر من يتفوق عليه، ويستبعد من يمكن أن يأتي بعده؟ أم يذكرنا بأن الناس كانوا هكذا، وأنه كان واحداً منهم، وبأن الحياة أفسدت الطباع والطباع أفسدت الحياة، ويجب أن نعود إلى ذلك النقاء؟

درس القباني في الكلية العلمية الوطنية، التي كانت بيتاً عربياً واسعاً جميلاً ثميناً، وهدمت بالرغم من حماية دمشق داخل السور، وأصبحت خرابة تخزن بضائع الباعة المهربين، تجاور مدرسة العظم، وللقباني الفضل في تسجيل بعض ذاكرتها، بعض أسماء أساتذتها والمواد التي كانت تدرّسها. وكانت مؤسسة متقدمة ذات تاريخ وطني وعلاقة بالحياة السياسة السورية.

يسهل على القارئ، إذن، أن يلامس التناسق بين مؤسسات البيت والعمل والمدرسة، ونمط الأخلاق والتربية. وذلك في مدينة تشجع الموهوبين وتحترم الإنسان، ويعرف فيها الشخص حدوده، ويلتزم فيها بالفضائل التقليدية. وبهذه الشهادة الحية الملونة نطل على العلاقات الاجتماعية الاقتصادية.

فالقباني وهو يرسم أباه، بالرغم من فرادة شخصية الأب، رسم رجلاً من جيل، فرداً من تيار وطني ذي برنامج سياسي واقتصادي، ومنبت اجتماعي، شخصاً يجسد مرحلة تاريخية في مدينة. رحل وهو فتى بعد إلى مصر، وتعلم صنع السكاكر والملبس، وربى

في ذلك العمر أخاه، وأباح له اختيار الفن. وكان ذلك جزءاً من هجرة المسرحي السوري أبي خليل القباني. عاد فأسس أول معمل للملبس في دمشق. وأتقن عمله اليدوي. ولا يفوت صباح القباني أن يذكر المسحورين بالحداثة الآلية بقيمة العمل اليدوي. فأفخم أنواع الشوكولا في باريز تزهو بأنها صناعة يدوية. ويعرفنا خلال ذلك بصناعة الملبس الذي نتداوله في الأفراح ونقدمه إلى الأعزاء. ويسجل أن أباه الرجل الصناعي المعروف كان مبادراً إلى الإضراب في سنة ١٩٣٤ "احتجاجاً على إغراق السوق بالبضائع الصهيونية كالأقمشة والحلويات، وقد جرى خلال هذا الإضراب إحراق كميات من تلك البضائع في سوق الحميدية". ونشم فخره بأن أباه "استطاع بفضل شعبيته الواسعة في الأوساط التجارية والصناعية والاجتماعية أن يوظف تلك الشعبية في خدمة النشاط الوطني الذي كان يموله ويمارسه خلال الانتداب الفرنسي". وأن البارزين في الكتلة الوطنية اجتمعوا في داره وتكلم فيهم فوزي الغزي، أبو الدستور. وكان الثمن اعتقاله في سنة ١٩٣٩ مع الوطنيين في معتقل تدمر ثم في سجن الرمل في بيروت. ومع ذلك ألزمته شهامته بأن يلجئ في بيته ضابطاً فرنسياً من جماعة فيشي. وفي هذا السياق نتجول، من خلال تنقل هذا الرجل الوطني، حراً ومقيداً، من مصر إلى لبنان، في مستوى آخر هو وحدة الأرض العربية.

هل نستنتج من صياغة هذه الأوراق بمنهج ومشروع، سعة الرؤية التي صاغتها؟ في أدق التفاصيل نتبين المثل الأخلاقية التي تلازم المشروع الوطني. التضحية بالمال في العمل السياسي لا الكسب منه! والفخر بتلك التضحية لا بالمكاسب التي تتدفق من الوظائف السياسية. وما أصدق بسام الشكعة الذي قال لنا منذ سنوات: الكارثة أن العمل السياسي صار مأجوراً! فبمقدار ما قرّب إنفاق رجال الاستقلال من مالهم الشخصي على العمل الوطني، الناس منهم، أبعدت الامتيازات السياسيين المعاصرين عن الناس. وفتحت الباب للفساد والمكاسب، وللوهم بأن الموظف السياسي وصيّ يقرر للناس الزمان الذي يتحركون فيه ومقدار حركتهم، ونوع كلماتهم. فهمدت الشوارع وانفصلت الأنظمة عن الشعوب.

عاش القباني في بيت دمشقي جميل في مأذنة الشحم. زرته منذ سنوات مع السيدة لورنس ديونا ممثلة اليونيسكو في جنيف، ومع مختار الشاغور. فاستقبلنا أصحابه الجدد وفاجؤوا السويسرية بأغنية قديمة سمعتها في فونوغراف. يرسم القباني بكتابه ذلك البيت من خلال عناية أمه به في نهار يبدأ مبكراً بشطف الدرج. ويكشف وظيفة بحرة أرض الدار المتنوعة، فمنها يغرف الماء للشطف، ولسقاية أصص الزهور، ولتبريد البطيخ، وللمتعة والرطوبة في أيام الصيف. يتذكر الفل والياسمين وشجر النارنج والليمون والكباد، وتجفيف الخضار، ونشر الغسيل على السطح، ومواسم التعزيل، واستقبال النساء الذي كان عادة راقية، فلكل سيدة "صالونها" في يوم معين تجتمع فيه بصاحباتها. في باحته الواسعة استقبل القباني الأب فرقة يوسف وهبي وأمتعها بالغداء في أرض الدار، وأمتع أهل الحارة بمشاهدة الممثلين المشهورين. وبالرغم من دقة الدكتور صباح قباني في رسم البيت الدمشقي من خلال عمل أمه فيه، ترك لأخيه نزار قباني التغني بعمارته، ورياحينه ومياهه وعطوره وفسحته.

لا يفلت القباني تفصيلاً ذا مدى. فأبوه ترك العمل السياسي بعد الاستقلال. عازفاً عن الوظائف، متفرغاً لمعمله وحياته الاجتماعية. مدركاً أن بنية الدولة الجديدة قد تفرض عليه نوعاً من المهمات لا يريدها. وبهذا التفصيل تثبت موقفاً رفيعاً يستدعي التأمل. فهذا الرجل الذي اندفع في العمل الوطني يوم كان ذلك العمل يستلزم التضحية، تنحى عن قطف الثمار.

يضعنا كتاب القباني أمام مسألة أخرى واسعة، هي علاقة الإنسان بالثقافة. لنستنتج أن

الثقافة عمل مستمر. ففي اللحظة التي نتوقف فيها عن القراءة والتطلع والانتباه إلى ما حولنا وقراءة الحياة والتخيل والطموح وصياغة مشروع، يجف العقل وتنضب الروح ونبدأ بالانحدار. صباح قباني مثل على كسب الثقافة المستمر. فهو يتأمل عمله الديبلوماسي، وخطر الإعلام، وبنية الولايات المتحدة التي يمثل بلده فيها. ويصل إلى نتائج يفيد منها من يليه في وظيفته. يستمر كسفير في مساره القديم: ل ابد من عمل المجموعة، ولا شيء يبدأ من الصفر، لا ثقافة ولا عمل ناجح ولا حضارة! ويحترم ما يمثله، فنرى في الصور المنشورة ظهراً مستقيماً ورأساً مرفوعاً، ولباقة تشهد على عراقة وتهذيب، وعملاً دقيقاً. وكأنه يقول: لا بد من الثقافة في كل مهنة وسلوك وعمل! فينتسب إلى دورات ليتعلم الرسم والتصوير الفوتوغرافي الذي يهواه. ويستنفد هواه الفني الذي ابتعد إلى الخلفية منذ انصرافه إلى الدراسة في باريز، ثم إلى العمل الإعلامي في تأسيس التلفزيون السوري، ثم إلى العمل الديبلوماسي. فيصيد فرصة الدورات ليتعلم الأصول العلمية. وما أبلغ تقديم نزار قباني أول معرض فوتوغرافي نظمه الدكتور صباح: "لكن الوطن ليصبح وطناً حقيقياً يجب أن يخرج من نطاق التجريد ليكون وطناً نراه ونشمه ونلمسه بالأصابع، فلا وطن خارج الحواس الخمس".

بأوراق العمر سجل صباح قباني، جزءاً من ذاكرة الوطن، بصور حية نشمها ونلمسها.

ذات يوم بعيد، لمحت من الطريق في عين الكرش الدكتور صباح قباني في شرفة بيت زميلتي في المدرسة. كانت مهى نعماني شابة نحيلة قرأت لصقنا ما كتبته عن غرفتها على ورق أزرق. واستمعنا بدهشة إلى بوحها الرقيق. ثم تركتنا وتزوجت. كان الدكتور صباح يومذاك من طليعة مثقفة تأملناها في احترام، وكانت مثلاً لأجيال آمنت بأن الثقافة ضرورية كالهواء والشمس! وكان يمكن أن يتهامس الشباب: "هذا هو الدكتور صباح قباني"! كما كنا نتهامس بعد خطوات من بيت مهى: "هذا هو الدكتور أمجد الطرابلسي"، وزوجته تقدم له في الشرفة المتسعة أمام الباب كأساً من شراب التوت الشامي! ألا نضيف هذا الانبهار بالثقافة إلى ملامح الزمن الذي سجله كتاب "من أوراق العمر"؟ ربما تبدد دور الثقافة في العالم أمام سطوة المال. لكن المدن تحفظ في ذاكرتها، عادة، المراحل السابقة وتغتني بها. ولو التزمنا بهذا المعيار المعاصر لثبتنا على تلك الأبنية في حيّ عين الكرش لوحات تذكر أعلامنا المعاصرين الذين عاشوا فيها. ولأذهلنا أن تجتمع شخصيات مهمة ومتنوعة في التاريخ الثقافي والسياسي السوري في تلك المسافة القصيرة في شارع صغير، منها الدكتور صباح قباني والدكتور أمجد الطرابلسي. ولشعرنا حقاً بغنى مدينتنا.

□□

إن كنت رجلاً..
ادفنّي ورأسي نحو (وبخيا) وطني

أمين حافظ

بدأت الأسطورة تدخل في مختلف أجناس الأدب الشركسي الحديث منذ مطلع القرن العشرين، أما الرواية التقليدية فقد صارت تستبدل وظائفها الأساسية بعد منتصف القرن نفسه، ووطدت لنشوء لغة قومية أدبية جديدة، وأذواق ثقافية ساهمت كلها في ظهور الرواية الملحمية الجديدة ذات الخصائص الجمالية والفلسفية المتميزة، التي تعكس العلاقة بين الواقع الأسطوري وبين المعتقدات الاجتماعية الحديثة من خلال فرض رؤى جديدة لقراءة العالم وتشابك المصالح، وإبرازها عبر الأحداث، وتفاعلها مع الشخصيات في اللازمان واللامكان، مما يساعد على التحام النص ليصل إلى مستوى الملحمة عبر رموز أسطورية.

يأتي السرد في الرواية الملحمية التاريخية السردية على لسان البطل محمولاً على صيغ أدبية وتراثية تحمل قيم العادات والأعراف والتقاليد الشركسية، كما في رواية آخر الراحلين للكاتب الأبخازي العالمي باغرات شينكوبا، حيث تظهر شخصية الكاتب منسجمة مع روح البطل، فهو إنسان له موقف واضح من التهجير القسري للشراكسة عن وطنهم، وهو منهم، كما يملك شخصية إبداعية وخلفية ثقافية عالية ومتميزة. الأحداث الواقعية وشبه الملحمية ومفارقاتها الغريبة جعلت البطل الأوبيخي زاورقان زولاق وأهله وشعبه المشرد خلال سبعين عاماً من الهجرة والترحال والعبودية، تأخذ طابعاً ملحمياً، يظهر في صراع البطل الفرد وحده ضد الجوع والفقر والظلم في أزقة وأمكنة واقعية في استامبول، بما في ذلك سجنه وتعرضه للشنق ونجاته بأعجوبة إثر محاولاته الناجحة الأخذ بالثأر القفقاسي المغلف بالانتقام مع الباشا التركي، ومع كل ما يجري للبطل زاورقان فإن القارئ لا يحس بأن هذا الشركسي الفارس والرمز الصامد قد هزم في تركيا للأبد، ولا هو مغلوب تاريخياً بل يحاول من خلال سرده تجسيد الوعي، الذي يجب أن يتولد لدى الشراكسة لاحقاً، كما يجسد التوتر الداخلي الناتج من رفض الذات الشخصية ذلك الواقع المعاشي وقد نجح الكاتب في إبراز ذلك التوتر بالتركيز على ملامح البطل وسيرته الذاتية البطولية المتوترة، ومن خلال توظيف رموز أسطورية شركسية في النص، تأتي عبر إشارات سياسية وتراثية تسعى لتعبئة القارئ وكسب وده ليرفض ما جرى للفارس الشركسي زاورقان زولاق، وربما يتشارك البطل والمؤلف في شخصية زاورقان مستقبلاً أو في البعد الخيالي القادم، ليأخذ القارئ عبرة لما جرى للبطل، ويحرص على تحريك الماضي والسعي لتصحيحه وتعبئة جميع الشراكسة

لينتبهوا جيداً للمفاجآت الدرامية والتراجيدية القادمة، التي ستحصل على أراضيهم في المستقبل، وهي تحدث الآن فعلاً وتتفاعل لتأخذ أشكالاً وأبعاداً مختلفة ومتعرجة.

آخر الراحلين رواية ملحمية سردية تشبه تماماً إحدى قصص أسطورة نارت الشركسية، التي يدور الحوار فيها بشكل حر ودون أي تفكير مسبق لما يجب أن يقوله أو يفعله البطل، وكيف ستدور حوادث القصة الأسطورية، أما في الرواية فلغة الحوادث واقعية وحقيقية تمتزج بشفافية أسطورية، وتحمل صوراً فنية ومتحركة مع الحدث، وترتقي لتصل إلى مستوى الرواية الملحمية، حيث يجري السرد كما في أسطورة نارت، ويأخذ طابع السيرة الذاتية في الرواية، وأحياناً طابع النصح والخطاب الأدبي، الذي يقترب من النثر الأدبي المغلف بالتراث والرموز الكهنوتية والقديسات الأدوبيخيات.

تميزت أسطورة نارت بتخليد المادة الشعبية في الموروث ونقلها شفهياً عبر الأجيال لتتغرس في ذاكرة الناس، وتشكل مع الزمن تراثاً شعبياً يتناول كل شيء، وعليه فإن إعادة القراءة الشعبية للتاريخ الشركسي من خلال أسطورة نارت، وبراعة توظيفها في أجناس الأدب والفن كافة تظهر وكأنها قراءة جديدة وتفسير جديد للأحداث وأسبابها الثقافية، وتعكس مجموعة القيم العاطفية والثقافية والروحية الباقية لدى الناس، مما يساهم في ارتقاء الأدب القفقاسي إلى العالمية.

عند قراءة آخر الراحلين لا تشعر بأن الزمان والمكان يحاصرانك، فالبطل انتقل قسراً من الشواطئ الشمالية للبحر الأسود إلى تركيا، ثم القاهرة ثم جنوب إفريقيا وعاد إلى استانبول، وحاول العودة مع أهله إلى أوبيخيا في القفقاس الشمالي وفشل.

أفلح الكاتب شينكوبا عبر لسان بطله بالتخلص بحرفية عالية ونص متناغم لا يخلو من الثنائيات الضدية الواقعية والتاريخية وارتقى بالرواية إلى النسق الأسطوري الواقعي، وإبراز الرمز الأسطوري الشركسي المستقى من أسطورة نارت عبر إسقاط الرمز نفسه على واقع البطل الفارس زاورقان والفرسان الشراكسة الأوبيخ ونضالهم وحروبهم من أجل حرية الوطن.

يدخل القارئ جو الرواية من خلال السرد الشفوي للبطل لأحداث مأساوية واقعية تنتقل إلى أجواء ملحمية لا تخلو من البطولة والفداء، تذكر القارئ بمواقف الأبطال الأسطوريين أنصاف الآلهة في أسطورة نارت، وتعكس أسلوب تفكير قدماء الشراكسة، ففي المجلس القبلي الأوبيخي يقول أحد الشيوخ: لماذا كلنا ضد النقاش حول الهجرة أو استمرار المقاومة والبقاء على الأرض؟ فقد أنهاه الزمن وكأن الكاتب هنا يريد أن يسلط الضوء على نماذج التفكير الشركسي أعوام /١٨٦٤م، وكيف كانوا ينظرون إلى المستقبل فيرونه في الماضي خلف ظهورهم، ولما وقعوا في المحنة أثناء الحرب لجؤوا. إلى القديسة (بيتحا) ورجوها أن لا تتركهم وتطير إلى السماء بلا رجعة، ثم حفروا الأرض في مقرها الجبلي تحت الشجرة المقدسة قبل مغادرة الوطن وأخرجوها من مقرها الإلهي، فكانت على شكل نسر صواني عيونه من الذهب، وريشه وذيله وجناحاه من الفضة المطرزة، ثم لفوه بقماش متين وأخذوه معهم إلى تركيا، وأهملوه هناك وباعه أحد الأوغاد للتجار، وفي ذلك رمز أسطوري حول حفظ الإله بالقماش كما في الأساطير السومرية، ورمز آخر يبين كيف أن القديسة بيتحا لم تعد فعّالة في الشتات.

في الرواية رموز أسطورية شركسية كثيرة، منها ما يزال الشراكسة يعتقدون بها حتى اليوم، فالأوبيخي المقاتل والفارس زاورقان يظهر وكأنه الإله نارت الذي كان يجيد فن الخطابة والكلام والفصاحة، لأن الإله نارت جعل الماء البارد في القدر يغلي من قوة كلامه وبلاغة لسانه، وفي فصاحة زاورقان اللغوية وقدرته على سرد تاريخ قومه وأخواله الأبخاز ما يجعل القارئ يشبه زاورقان بالإله نارت، ويعيد لذهنه قصص أسطورة نارت، وخاصة أن الكلام القوي والمؤثر، والبلاغة

وطلاقة اللسان تكون أحياناً أقوى من الجمر والنار المقدسة.

يقول زاورقان بلغته الأوبيخية التي لم يتحدث بها منذ زمن بعيد:

لن تموت اللغة لأنها تعيش داخل الإنسان وليس على طرف لسانه، وهي ليست للبشر فقط، بل هي ملك النار والحجر والطيور والشجر، وهي تعيش في كل شيء.

تعالج الرواية مسائل البطولة والفداء والخيانة والغدر والموت بأساليب أسطورية نارتية، تبدأ بنسق أولي أدبي وواقعي، وترتقي تدريجياً إلى نسق أسطوري واقعي يكشف جوانب ذات جاذبية خاصة تنقل القارئ إلى أجواء الدراما والتراجيديا الملحمية، التي عاشها أبطال أسطورة نارت، ومعاناتهم التي يمثلها زاورقان زولاق والفرسان الأوبيخ، الذين كانوا يذهبون معه للموت عند ملاقاة الغزاة الروس، ومن لا يموت منهم اليوم سيموت حتماً في معركة قادمة.

الموت في الرواية كما في أسطورة نارت الشركسية قدر لا مفر منه ولا علاقة له بالزمان والمكان، وكأن مصائر الفرسان الأوبيخ كانت مقدرة ومحسومة حتى قبل بدء الحرب التحريرية بسبب رفضهم الذل والعبودية.

برع المؤلف في إظهار الحكم والمقولات الفلسفية عن الشراكسة، وذلك من خلال حديث الشيخ الأوبيخي، الذي قام في المجلس وخاطب الزعيم جيراندوق قبل الرحيل عن الوطن: أيها الزعيم، لا تستعجلوا أو تخلطوا بين فجر الصباح والغروب، أنا أيضاً أريد رؤية فجر الصباح لكنني أرى هنا الآن ما بعد الغروب، ويخيل إليّ أنه فجر دام بدموع باردة.

وبعد أن يورد زاورقان قول الشيخ، ينظر إلى الأفق ويتذكر مقدمة أغنية فرسان الأوبيخ.

روح الرجل

روح الحصان

منذ الأزل

متحدتان

البلاغة اللغوية في النص حتى بعد ترجمتها إلى العربية تساعدنا على الكشف عن الرمز المشترك بين الرواية وبين أسطورة نارت، وخاصة العلاقة الحميمية بين البطل الأسطوري نصف الإله ساوسروقه وبين حصانه الأسطوري العجيب تخوجي، الذي يفهم على صاحبه، وكأنه بمثابة الذات الروحية لساوسروقه.

أما بعد الهجرة إلى تركيا فقد تغيرت العلاقة، وعبر عنها زاورقان بقوله: في الغربة حل الحمار مكان الحصان، وتاهت القضية.

السيرة الذاتية للبطل زاورقان تحكمت بها الأقدار، وعندما لم يستطع هو وأهله مغادرة تركيا والعودة إلى الوطن، رجع هو وقلة منهم إلى استانبول وتفرقوا، حتى أن زاورقان أعتبرهم ماتوا، لأنهم ضاعوا ونسوا أنهم أوبيخ، وبقي هو وحيداً في العالم يحاكي نفسه بالأوبيخية، فصار آخر الراحلين، وهو ما زال يعيش في العالم السفلي استامبول، حيث السفهاء والعملاء والدساسين والباشوات الحقيرين، وهو يحن إلى العودة إلى وطنه في العالم المتوسط القفقاس، وحاله هنا مثل حال ساوسروقه الأسير في العالم السفلي.

أثناء العودة إلى الوطن يصاب صديق زاورقان بطلق ناري أثناء مناوشات مع عصابة قطاع طرق، فيرقد على الأرض غير راض ليس لأنه سيموت، فالموت عنده قدر محسوم، بل لأنه سيموت بعيداً عن وطنه في أرض غريبة، ثم ينظر إلى زاورقان وهو في حضنه ويقول له:

إن كنت رجلاً، ادفني ورأسي نحو أوبيخيا وطني.

هنا يحاول المؤلف مزج الصورة الأسطورية مع الواقع الحياتي للفارس الأوبيخي، وكيف تطغى وتظهر سطوة العادات والأعراف والتقاليد الشركسية وجبروتها ومنها وصية الفارس الجريح

لصديقه، ويرمز لقدسيه الوطن والأهل.

يحذر المؤلف الشراكسة على لسان بطل روايته زاورقان من المصير المجهول، وضياع الوطن إذا بقوا في بلاد الاغتراب ونسوا وطنهم الأم، ويخرج القارئ بعد قراءة الرواية وقد وصلته رسالة الكاتب، وفي ذاكرته قلق وخوف مصيري، وأنه سيأتي يوم يصبح فيه كل شركسي زاورقان زولاق جديد، فرد يتحدث مع نفسه بلغته ويفكر بها ولا يجد من يتحدث بها معه، فيغيب مع الزمن وينقرض لوحده ومع ذاته منفرداً، ثم تنقرض لغته.

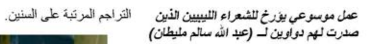
لقد برع شينكوبا في نقل أحاسيس شراكسة المهجر ونقل وقائع حياتهم اليومية إلى واقع أسطوري من خلال السرد الملحمي على لسان البطل، فأكد من خلاله مقولة فروي: الأدب هو تكرار للأسطورة، وليس مجرد محاكاة الواقع.

الرواية الملحمية الحديثة هي رؤية ما تزال موجودة على أرض الواقع رغم أنها تمزجها بالأسطورة عبر رموز وعناصر أسطورية، ولعل شينكوبا البارع والعارف بكل أساطير قومه أضاف بروايته الملحمية التاريخية آخر الراحلين شيئاً جديداً، وهو أن عودة الشعراء والأدباء والفنانين التشكيليين في القفقاس الشمالي بقوة إلى الأسطورة، وزجها في إنتاجهم الأدبي الفني بأشكال مختلفة، جاء بعد فهمهم أن الناس يسعون لتوضيح القلق والتوتر النفسي والصراع الدائر في القفقاس ومحاولة فهمه عبر معرفة أسبابه، وإيجاد علاج ثقافي يحاول تحقيق تناغم وتوازن ذاتي لهذا القلق من المستقبل.

❑❑

معجم
الشعراء الليبيين

محمد عيد الخربوطلي



عمل موسوعي يؤرخ للشعراء الليبيين الذين صدرت لهم دواوين لـ (عبد الله سالم مليطان)

مقدمة حول كتب التراجم

إن الأمم الواعية هي التي تعرف لرجالها حقهم، ولأعلامها منزلتهم، فتسجل آثارهم، وتخلد تاريخهم اعترافاً بفضلهم أولاً، ولتنسج الأجيال القادمة على منوالهم ثانياً، ولقد بلغت أمتنا في هذا الجانب مبلغاً لم تُسبق إليه، ولم تُزحم عليه، فمنذ تاريخنا وهي تسجل تاريخ أعلامها، تعي ذلك ذاكرتُها، ويتناقله الرواة مشافهةً حتى جاء عصر التدوين، فبرعت في تدوين السير والتراجم، وتفنّنت فيها تفنناً(١).

فمن المؤرخين من يذكر في أحداث كل سنة من توفي فيها من الأعلام كابن الأثير في كتابه (الكامل)، ومنهم من يأتي بالوفيات والتراجم بعد أحداث كل سنة من غير ترتيب كما صنع ابن كثير في كتابه (البداية والنهاية)، ومنهم من يرتبها على حروف المعجم كما صنع ابن الجوزي في (المنتظم)، والذهبي في (تاريخ الإسلام)، وابن قاضي شهبة في (الإعلام بتاريخ الإسلام)، وتاريخه (تاريخ ابن قاضي شهبة) الذي ذيّل به على كتب من تقدموه من مؤرخي الشام كالذهبي والبرزالي وابن كثير وغيرهم، وتعد هذه الكتب من كتب التراجم المرتبة على السنين.



ومنهم من يؤرخ لزمن معين، كما صنع ابن حجر في كتابه (الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة)، والسخاوي في (الضوء اللامع في أعيان القرن التاسع)، ومنهم من يترجم لأهل بلد معين، كما صنع ابن عساكر في (تاريخ مدينة دمشق)، والخطيب البغدادي في (تاريخ بغداد) والفاسي في (العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين)، والحميدي في (جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس).

ومنهم من يترجم لطبقة خاصة، أو يترجم لأئمة كل فن من الفنون، كما فعل ابن حبان في (الثقات) من التابعين وأتباع التابعين، والسبكي وابن قاضي شهبة في (طبقات الشافعية)، وابن فرحون في (الديباج المذهب)، والذهبي في (طبقات القراء)، وأبو بكر الأنباري في (نزهة الألباء في طبقات الأدباء)، وياقوت الحموي في (معجم الأدباء) والسيوطي في (بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة)، وابن سلام الجمحي في (طبقات فحول الشعراء)، وابن جلجل الأندلسي في (طبقات الأطباء والحكماء)، ووكيع في (أخبار القضاة)، وابن أبي أصيبعة في (عيون الأنباء في طبقات الأطباء)، وعمر رضا كحالة في (أعلام النساء)، وغير ذلك من الكتب التي تعد من أهم المراجع والمصادر للباحثين(٢).

ومن الأعمال الموسوعية التي تعد مصدراً هاماً من مصادر الدراسة، (معجم الشعراء الليبيين) تصنيف (عبد الله سالم مليطان)، الصادر عام ٢٠٠٨ عن دار مدار بطرابلس ــ ليبيا، وقد جاء في ثلاثة مجلدات كبار وفي (٢٣٥١) صفحة، والملفت للنظر فيه أنه عمل مؤسساتي قام به فرد واحد، كما قام بعدة معاجم أخرى.

ترجمة المصنف:

ولد عبد الله سالم مليطان عام ١٩٦٤ بمصراتة ــ ليبيا، درس التاريخ والفكر الإسلامي والفلسفة، يحمل دكتوراه بالفلسفة، وهو اليوم عضو هيئة التدريس بكلية الآداب بجامعة الفاتح بطرابلس، ومن مؤلفاته: (المثقف العربي والتحديات، قراءة في الانتماء، التفكير الأسطوري في الإسرائيليات، معجم الكاتبات والأديبات الليبيات، معجم الأدب الشعبي في ليبيا، القاهرة في البال، متى بيروت تبتسم، على ضفاف بردى، فلسطين في القلب، بغداد الشوق، معجم الشعراء الليبيين، معجم القصاصين الليبيين، مدونة المسرح الليبي، وغير ذلك من الحوارات التي جمعها في مؤلفات خاصة، وكتب عديدة أخرى(٣).

معجم الشعراء الليبيين:

عمل توثيقي رصد المنجز الشعري المطبوع في ليبيا فقط، بمنأى ومعزل عن تقييم شعرهم فنياً فهذا عمل النقاد ليحكموا على مستوى كل شاعر منهم، فالمعجم يتيح لهم الاطلاع على الشعر الليبي المطبوع كله من القرن الثامن عشر حتى عام ٢٠٠٨.

قصد المصنف من عمله هذا ليوضع ضمن قائمة أهم الأعمال الأدبية الوطنية التي تؤسس للذاكرة الثقافية في ليبيا(٤)، ويؤكد المصنف في مقدمة عمله أنه وعلى الرغم من بعض الكتب والدراسات التي أعدت حول الشعر الليبي يظل عموماً في حاجة دراسات أكثر جدية تنصب نحو نقده، وتأصيل مدارسه واتجاهاته، خاصة بعد أن تشكلت ملامحه وترسخت تجربة مبدعيه، وتيسرت طرق رصده، من خلال مجموعة من الجهود التوثيقية التي رصدت دواوينه بضبط علمي(٥).

موسوعات شعراء ليبيا:

عرّج المصنف في مقدمته الطويلة للمعجم على ذكر الأعمال التي نشرت عن الشعراء الليبيين فذكرها لكونه معنياً برصد المنجز المادي من حيث اتساع دائرة النشر (وربما سهولتها) قياساً بما كان يعانيه الشاعر في السابق من وجود بعض الصعوبات التي

كانت تحول دون إمكانية نشر دواوينه.

ومن الأعمال التي رصدت الحركة الشعرية في ليبيا:

ـ المشهد الشعري الليبي الذي نشره الباحث الليبي حسين المزداوي في مجلة الفصول الأربعة عام ١٩٩٤، والتي صدرت عن رابطة الأدباء والكتّاب بالجماهيرية.

ـ إضاءة تاريخية حول الشعر الليبي ودواوينه المطبوعة في قرن (١٨٩٢-١٩٩٢) للباحث د. الصيد أبو ديب، ونشر بحثه في مجلة كلية الدعوة الإسلامية عام ١٩٩٥، ثم صدر ضمن كتابه (معجم المؤلفات الليبية المطبوعة في الأدب الحديث)، ضمن منشورات مجلس الثقافة العام، لعام ٢٠٠٦ ملحقاً به ما صدر من دواوين الشعر الليبي حتى عام ٢٠٠٠.

ـ الشعر والشعراء في ليبيا للباحث محمد الصادق عفيفي، وقد صدر عن مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٥٧، وفيه ترجمة لاثنين وأربعين شاعراً ليبياً، منهم من صدر له ديوان ومنهم من ينتظر أن ينشر له ديوان.

ـ دليل المؤلفين العرب الليبيين، صدر عن دار الكتب الوطنية عام ١٩٧٧، وفيه تراجم لبعض الشعراء.

يقول المصنف (... وبالنظر لأهمية تراجم الشعراء والتعرّف إلى إنتاجهم رأيت أن أضع هذا المعجم أمام الباحثين والدارسين، محاولاً من خلاله رصد التجربة الشعرية في ليبيا، منطلقاً من البدايات الأولى لهذا الإبداع ليكون في عدّة أجزاء، يتناول التعريف بالشعراء الليبيين الذين صدرت لهم دواوين حتى آذار ٢٠٠٨)(٦).

ويؤكد المصنف أن عام ١٨٩٢ شهد صدور أول ديوان شعري لشاعر ليبي، وهو مصطفى بن زكري ليصبح عدد الشعراء مع نهاية آذار ٢٠٠٨ مئتين وعشرة شعراء.

تقسيم المعجم:

الشعراء الليبيون الذين يتناولهم هذا المعجم يختلفون من حيث المدارس والاتجاهات، فكانت مهمة المصنف تنصب على تراجم الشعراء ورصد إنتاجهم، وليس نقد هذه الاتجاهات أو تلك، كما بيّن ذلك في المقدمة، كما أنه لم يتعرض لما أنتجه الشعراء نقداً وتحليلاً، ولم يخضع ترتيبهم لأي اعتبارات نقدية.

وبالإجمال يمكن تصنيف الشعراء الذين ذكرهم في المعجم على النحو الآتي(٧):

١ ـ شعراء لم ينشروا كتباً في غير الشعر، وقد بلغ عددهم (١٢٠) شاعراً.

٢ ـ شعراء لم ينشروا إلا ديواناً واحداً فقط حتى عام ٢٠٠٨، فقد انقطعت صلة بعضهم بالشعر بسبب الوفاة، وقد بلغ عددهم (١٨) شاعراً، ولبعضهم حضور ضمن خريطة المشهد الشعري، إلا أنهم لم يُنشر لهم سوى ديوان واحد، وقد بلغ عددهم في المعجم (٩٦) شاعراً.

٣ ـ شعراء صدرت دواوينهم مشتركة مع آخرين، مثل: الشاعر عبد الله يحيى الباروني والشاعر عمرو التندميري اللذين صدر ديوانهم في كتاب واحد، والشاعر محمد حامد الحضيري الذي صدرت بعض دواوينه بالاشتراك مع الشاعرة المصرية فاطمة السيّد.

٤ ـ شعراء لم ينشروا دواوينهم بأنفسهم، إنما جمعت أعمالهم وصدرت بعد وفاتهم، مثل: الشاعر أحمد رفيق المهدوي، الذي أصدرت لجنة الرفيقات خلال أعوام (١٩٦٢-١٩٦٥-١٩٧١) ديوانه في ثلاثة أجزاء مقسماً إلى أربع فترات.

كذلك الشاعر محمد الهادي أنديشة الذي جمع ديوانه عبد السلام سنان تحت عنوان (ينبوع الجمال)، وصدر عن الدار الجماهيرية عام ١٩٨١، والشاعرة زاهية محمد علي التي كتبت إلى جانب الشعر القصة والمسرحية، نشرت الدار الجماهيرية بعد وفاتها نصوصها الشعرية مع القصة والمسرحيات في كتاب

واحد بعنوان (مرافئ الحلم) عام ١٩٨٩.

ومثلهم الشاعر حسين الحلافي الذي نُشر ديوانه الفصيح بعد وفاته بعنوان (ديوان شاعر الجبل الأخضر) عام ١٩٩٠.

٥ ـ شعراء لم ينشروا دواوينهم بأنفسهم، إنما أعدّت دراسات عنهم تناولت عوالمهم الشعرية وضمّت قصائدهم، مثل: (أحمد الشارف.. دراسة وديوان) الصادر في طبعته الأولى عام ١٩٦٣ عن المكتب التجاري ببيروت، ثم أعاد المصراتي طباعته عام ١٩٩٩ بعدما أضاف إليه قصائد جديدة لم تنشر في طبعته الأولى.

كذلك فعل المصراتي الأمر نفسه مع الشاعر إبراهيم الأسطى عمر، فقد جمع له مجموعة من القصائد وقدم لها بدراسة مهمة عنه وعن شعره، وأصدره عام ١٩٥٧ بعنوان (شاعر من ليبيا... إبراهيم الأسطى عمر) وصدر عن دار الشروق.

والشاعر الهادي عرفة أيضاً الذي جمع علي مصطفى المصراتي ومحمد ميلاد مبارك قصائده وأعماله النثرية بعد وفاته في كتاب بعنوان (الهادي عرفة شاعراً وأديباً)، وصدر عن مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية عام ١٩٩٥.

٦ ـ شعراء نشروا بعضاً من دواوينهم بأنفسهم، ثم صدرت لهم دواوين أخرى بعد وفاتهم، مثل علي الرقيعي الذي جمع له الباحث د. بشير العتري مجموعة من قصائده التي لم تنشر في ديوانيه الأولين (الحنين الظامي) و(أشواق صغيرة)، وهما (الليل والسنون الملعونة)، و(لم يمت)، وقد صدرا عن أمانة الإعلام طرابلس عام ١٩٩١، كما عقب د. الصيد أبو ديب على الكتابين اللذين أصدرهما الباحث بشير العتري بكتاب أسماه (المجهول من قصائد علي الرقيعي) وصدر عام ٢٠٠٦ ضمن منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام.

كذلك الشاعر علي الفيتوري رحومة، الذي جمع له عبد الكريم الدفاع مجموعة من قصائده التي لم تنشر عبر ديوانه الأول (خفقات قلب)، وأصدرها عام ١٩٩٤ بعنوان (ديوان الشاعر علي الفيتوري رحومة)،

والشاعر عبد المجيد القمودي صالح الذي جمع الباحث الشاعر صلاح عجينة ما لم ينشر في دواوينه (زغاريد في علبة صفيح) و(قصائد بين يدي وطني) و(أغنية البحر) في كتاب أصدره عام ٢٠٠٤ بعنوان (زغاريد أخرى).

٧ ـ شعراء كتبوا القصة إلى جانب الشعر، مثل: خليفة التليسي، وسعيد المحروق، وجمعة الفاخري، ومحمد العريشية.

٨ ـ شعراء كتبوا الرواية إلى جانب الشعر، مثل: محمد عبد السلام الشلماني، وعاشور الطويبي، ومحمد عياد المغبوب، ورزان المغربي، ونجوى بن شتوان، ويوسف إبراهيم.

٩ ـ شعراء كتبوا إلى جانب الشعر المسرح والمسرح الشعري، مثل: عبد ربه الغناي، ومحمد الفيتوري، وعلي الفيتوري، وأحمد الفيتوري، والكيلاني عون، وزاهية محمد علي.

١٠ ـ شعراء كتبوا إلى جانب الشعر الفصيح الزجل الشعبي، مثل: حسين الحلافي، وسيد قذاف الدم، ومحفوظ أبو حميدة.

١١ ـ شعراء لم يكتفوا بكتابة الشعر، إنما كتبوا ونشروا كتباً في النقد واللغة والدراسات الأدبية والتاريخ والمقالة والتراث الشعبي، وغير ذلك من الفنون والعلوم، وقد ذكر المصنف في معجمه (٥٦) شاعراً منهم، من بينهم تسع شاعرات، مثل: عبد السلام سنان، وعيسى الباروني، وأم العز الفارسي، ومريم سلامة.

١٢ ـ شعراء لم يصدروا شعرهم منفرداً في ديوان، إنما نشر ضمن بعض من كتبهم، مثل: د. محمد أحمد وريث، الذي ضمن نصوصه الشعرية مع نصوصه النثرية من

خلال كتابه (الحب ما منع الكلام) الذي أصدرته دار النخلة عام ١٩٩٨، والهادي عرفة الذي كتب المقالة مع الشعر، فكان من وفاء علي مصطفى المصراتي، ومحمد ميلاد مبارك له أن جمعا نصه الشعري مع بعض من مقالاته في كتاب واحد صدر عن مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية عام ١٩٩٥، بعنوان (الهادي عرفة شاعراً وأديباً)(٨).

طريقة المصنف في ذكره للتراجم في معجمه:

وليحقق المعجم دوره في التعريف بالمشهد الشعري في ليبيا من خلال تراجم الشعراء الذين رسموا خريطة هذا المشهد، حاول المصنف الاستفادة من كل التجارب المماثلة التي سبقته على المستوى العربي في محاولة ليكون عمله أكثر شمولية من كل تلك التجارب التي سبقته، حيث تناول التعريف بالشاعر وكل ما يتصل بحياته وتجربته، على النحو التالي:

١ ـ التعريف باسم الشاعر ومحل وتاريخ ميلاده مروراً بمراحل دراسته والشهادات التي حصل عليها وتاريخ الحصول عليها، وتاريخ وفاته إن كان متوفى.

٢ ـ الصحف والمجلات التي نشر بها شعره، وذكر الوظائف والمهام التي شغلها أو كلف بإدارتها، سواء في مجال عمله الوظيفي، أو في حقل العمل الثقافي والإعلامي.

٣ ـ الدواوين الشعرية التي نشرها الشاعر، وتاريخ نشرها، ودور النشر التي صدرت عنها.

٤ ـ بعض أهم الدراسات التي كتبت عن الشاعر، والحوارات التي أجريت معه، والكتب التي صدرت عنه.

٥ ـ ذكر ثلاثة نماذج من شعره حتى يتعرّف الباحث إلى مستوى إبداعه، وليكون الناقد رأياً فنياً عن عمله، مع الإشارة إلى المصدر الذي نقل عنه النماذج ليسهل الرجوع إلى إبداعه(٩).

٦ ـ إثبات صور للشعراء المترجمين، ففي المعجم (٢١٧) صورة للشعراء والشاعرات من أصل (٢١٠) ترجمة ضمّها المعجم، حيث لم يثبت صوراً لثلاثة من الشعراء وهم أحمد البهلول المتوفى عام ١٧٠١، وعمرو التندميري (١٨٤١-١٩٠٣)، وعبد الله الباروني المتوفى عام ١٩١٢، إنما اكتفى بوضع صورة للصفحة الأولى من دواوينهم المطبوعة فقط.

هذا ولم يرتب المصنف الشعراء وفق الترتيب الألف بائي للأسماء، إنما التزم في عمله ترتيب الشعراء ترتيباً زمنياً ليستطيع الدارس التوقف عند تطور أصحاب هذا الفن بالنظر إلى تعاقب الأجيال ونضج تجاربهم، لذلك بدأ المصنف بذكر الأكبر سناً من الشعراء، ثم الأصغر وهكذا.. بغض النظر عن عمق تاريخهم وتاريخ صدور دواوينهم.

فإذا كان مصطفى بن زكري أول من أصدر ديواناً شعرياً في ليبيا، فإن أحمد البهلول وعمرو التندميرتي، وعبد الله الباروني كانوا أكبر سناً منه، ولضرورة الترتيب الزمني وضع المصنف البهلول والتندميرتي والباروني قبله، وهناك شعراء آخرون أكبر سناً من غيرهم وضعوا في المعجم بمقتضى هذا النسق قبل من هم أصغر سناً على الرغم من إصدارهم لدواوينهم قبل من هم أكبر منهم.

وحتى بين مواليد العام نفسه رتب المصنف الشعراء وفق الأسبق ميلاداً، وفي حال عدم قدرته على معرفة تاريخ الميلاد تحديداً باليوم والشهر وداخل السنة الواحدة رجع إلى ترتيبهم وفق صدور دواوينهم كما هو الحال مع مواليد عام ١٨٩٨ مثلاً، وهو العام الذي شهد ميلاد أحمد رفيق المهدوي وأحمد قنابة، ومواليد الأعوام ١٩٣٨ و١٩٤٣ و١٩٤٦، إذ وضع من كان ميلاده معروفاً في موقعه، وقدم عليه من لم يعرف تاريخه

بالضبط محتكماً في ذلك إلى تاريخ صدور دواوينهم.

هذا وبالرغم من أن بعض الدارسين والنقاد يميلون في منهجهم إلى تتبع مسارات التطور الشعري في ليبيا بأسبقية صدور الدواوين، فإن المسارد التي وضعها المصنف في نهاية المعجم تبيّن تواريخ صدور الدواوين الشعرية وفق العقود الزمنية التي صدرت فيها، هذه المسارد التي جاءت على قدر من الدقة من خلال الجهد الذي بذله بضبط تواريخ إصدار الدواوين فيها، بعد رجوعه إلى الدواوين ذاتها مباشرة.

وعلى ضوء هذا المنهج يمكن للباحث وهو يتصفح هذا المعجم أن يجد ترتيب الشعراء منساباً بشكل طبيعي وفق أسبقيتهم زمنياً، كما متاح له أن يجد بين المسارد ما يمكنه من معرفة أسبقية نشرهم لدواوينهم.

وقد نبّه المصنف إلى بعض الملاحظات المهمة التي ستثير انتباه الباحث أو قد يقف عندها وهو يتصفح المعجم، وهي:

١ ـ الديوان الذي يتوافر على بيانات كافية من حيث دار النشر وتاريخ الطبع، ولم يتأكد المصنف من تاريخ صدوره بدقة وضعه في آخر قائمة دواوين الشاعر، كما خصص لها مسرداً في المسارد النهائية للإنتاج الشعري.

٢ ـ أثبت القصائد التي أغلبها تم باختيار الشعراء أنفسهم، وبالنسبة للشعراء الراحلين استعان ببعض الكتّاب الذين اهتموا بدراسة نتاج بعض منهم.

٣ ـ دور النشر التي نشرت أغلب دواوين الشعراء تغيّرت تسمياتها عدّة مرات، لذلك اعتمد المصنف في رصد الدواوين التي صدرت عنها على آخر مسمياتها.

٤ ـ بعد دراسة حياة كل شاعر أثبت المصادر التي اعتمد عليها وفق منهج علمي ليمكن العودة إليها.

٥ ـ هناك شعراء لا توجد إحالة إلى بعض مصادرهم، وهذا لا يعني عدم وجود كتابات عنهم، إلا أن المراجع التي اعتمدها المصنف لم تكتب عنهم من خلالها، كما أن أغلب الشعراء الذين ترجم لهم في المعجم لا يحتفظون بما كتب عنهم بشكل عام، وحتى الذين يحتفظون ببعض الكتابات عنهم إلا أنها تفتقر إلى المعلومات الدقيقة التي تتضمن بيانات النشر وأرقام الصفحات، لذلك لم يدرجها ضمن مسارد ترجماتهم.

وقد بين المصنف أن جمع مادة المعجم كانت صعبة وعسيرة، حيث لا تتوافر المكتبات ومراكز التوثيق على دواوين الشعراء كاملة، ولا على المجاميع الكاملة للدوريات الليبية التي اعتمدها في رصد مراجع الشعراء، لذلك استعان ببعض المكتبات الخاصة التي يحتفظ أصحابها ببعض من تلك الدواوين والدوريات، مثل مكتبة د. الصيد أبو ديب، ومكتبة الأديب الناقد د. زياد علي، ومكتبة الشاعر علي بشير السوكني، ومكتبة محمد شيبعان، وغيرهم... هذه المكتبات تمكن المصنف من خلالها من الاستفادة بنفائس الأدب الليبي والاطلاع على بعض المجاميع الكاملة لعدد من الدوريات الصحفية النادرة، كما وفرت للمصنف مكتبة مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية والمكتبة القومية المركزية، ومكتبة مصطفى قدري معروف الكثير من المراجع التي أعانته في عمله المعجمي الكبير هذا وغيره(١٠).

نماذج من عمل المصنف في المعجم:

... اخترت في هذه الدراسة بعضاً من الشعراء الذين ذكرهم المصنف في معجمه، وذكرت الشعراء الرجال، وأتبعتهم بالشاعرات، فمن الشعراء اخترت عشرة فقط، ومن الشاعرات اخترت سبعاً خشية الإطالة.

أولاً الشعراء...

١ ـ أحمد البهلول

بدأ المصنف عمله في المعجم بذكر

الشعراء الليبيين منذ القرن السابع عشر الميلادي، فقد ذكر الشاعر أحمد بن حسين البهلول المتوفى عام ١٧٠١، الذي درس في الأزهر بمصر العلوم العقلية والنقلية كما كتب في علوم الفقه واللغة، وترك ديواناً واحداً خصه للمدائح النبوية فقط، وقد طبع هذا الديوان عدة مرات، في استانبول والهند من غير تاريخ، وفي القاهرة طبع أربع مرات (١٨٩٣، ١٩١٠، ١٩٣٠)، وطبع في بيروت عام ١٩٦٧، وفي طرابلس ١٩٩٩ بتقديم أحمد القطعاني، ونشره تحت عنوان (ديوان البهلول) المسمى ديوان الدر الأصفى والزبرجد المصفى في مدح المصطفى، وفي العام نفسه أعاد طبعه علي مصطفى المصراتي مبيناً الأصل الذي خمسه البهلول، وهي قصائد الشاعر عبد الكريم بن ضرغام الطرائفي، وفي آخر ترجمته قيد المصنف المراجع والمصادر التي اعتمد عليها في ترجمته، والتي بلغت (١٤) ما بين كتاب ودراسة(١١)

٢ـ عمرو التدميرتي (١٨٤١ ـ ١٩٠٣)

كان رجل دين وكتب الشعر الفصيح والزجل الشعبي والعقائد، طبع ديوانه في القاهرة، وهو الديوان الليبي الوحيد الذي نشر مشتركاً بين شاعرين ليبيين، وأثبت المصنف في المعجم ثلاثة من قصائده، إحداها بعنوان (نصائح) وهي في الحكمة ومنها قوله:

إلى متى تلتهي يا أيها الرجلُ

بما ستتركه حتماً وترتحلُ

فانهض هُديتَ لأمر قد خلقتَ له

ودع أموراً بها تلهو وتشتغلُ

وقال في آخرها:

فلا تجادل ذوي الآراء تفحمهم

لكي يقول الورى علامة بطلُ

ولا تمار سفيهاً في سفاهته

ولا تقم حوله إن عزّت الحيلُ(١٢)

٣ـ سليمان الباروني: (١٨٧٣ ـ ١٩٤٠)

ولد بجادو، ودرس بالأزهر ثلاث سنوات، ثم رحل إلى الجزائر وتتلمذ على بعض علمائها، عاد إلى ليبيا عام ١٨٩٨.

يعد من أبرز من حمل السلاح لمقاومة الاستعمار الإيطالي لليبيا منذ بدايته عام ١٩١١، ثم هاجر إلى تونس ومنها إلى تركيا، انتخب عضواً بمجلس المبعوثان عام ١٩١٠، كما انتخب عضواً بحكومة الجمهورية الطرابلسية التي تأسست عام ١٩١٨ في ليبيا.

أسس في القاهرة جريدة (الأسد الإسلامي) في أوائل عام ١٩٠٦ وطبعها بمطبعته، لكن لم يصدر منها إلا ثلاثة أعداد فقط، وتوفي في مدينة بومباي بالهند في أيار ١٩٤٠.

ترك الشاعر ديواناً شعرياً واحداً، طبع منه الجزء الأول بالقاهرة عام ١٩٠٨، ثم ضمت ابنته (زعيمة الباروني) الجزء الثاني للجزء الأول وطبعتهما بمجلد واحد في بيروت في سبعينيات القرن العشرين، مع تعليقات أثبتتها على الديوان.

ومن شعره الجميل يتغنى بطرابلس وأهلها المقاومين:

لها في الجبال الشامخات معاقل

أسودُ الوغى تقري السباعَ الحماحما

نفوسٌ ترى حمل السلاح فريضة

ترى الرميَ حتماً قبل أن يتفاقما

لها همٌّ عُليا ترى الذل خِسّة

ترى الذّودَ عن أوطانها متحتما

فويل لمن قد ساحة النحس تحو هم

هم الحتف إن هزوا اللوا ء العمائما(١٣)

٤ـ أحمد الفقيه حسن: (١٨٩٥ ـ ١٩٧٥)

ولد بطرابلس، وتعلم فيها وفي تركيا، أسس النادي الأدبي بطرابلس عام ١٩٢٠، كما رأس مجلس إدارة الأوقاف بطرابلس.

له ديوان واحد طبعته وزارة الإعلام عام ١٩٩٧، منه قصيدة بعنوان (نسيب) يتغزل فيها بصبية أجنبية، منها قوله:

وغيداء من آل الفرنجة سددت

سهاماً من العينين ما أخطأت قلبي

أثارت بمرآها الجميل لواعجي

وحركت الأشجان للدنف الصب

تثنت كغصن رنحته يدا الصبا

فماج لها ردف به هيجت كربي

تعشقت منها كل شيء ولم أزل

بها تائهاً في مهمهٍ للهوى رحب

وقد سار بي الوجد المبرح نحوها

وشاهدت ما يصمي الفؤاد وما يصبي،

خلوت بها والشوق ملء جوانحي

وفزت بما يشفي الغليل من الحب(١٤)

٥ـ أحمد رفيق المهدوي: (١٨٩٨ ـ ١٩٦١)

ولد بفساطور ثم انتقل مع أسرته إلى نالوت، انتقل بعد ذلك إلى مصراته، تعلم اللغة العربية والتركية والفرنسية، وبعدما أنهى الدراسة الإعدادية رحل إلى الإسكندرية والتحق بالمعهد العلمي، ثم درس في مدرسة الجمعية الخيرية، وفي عام ١٩٢٠ عاد إلى بنغازي وعمل في عدة وظائف، ثم هاجر عام ١٩٢٤ إلى تركيا للتجارة، وفي عام ١٩٣٤ عاد إلى بنغازي فطرد منها وعاد إلى تركيا ولم يعد إلى موطنه إلا في عام ١٩٥١ حيث عين بمجلس الشيوخ، توفي في أثينا ١٩٦١.

اعتمد المصنف في دراسته للشاعر على ستين مرجعاً، فقد كُتب عن الشاعر الكثير في الصحف والمجلات الليبية كما صدرت كتب خاصة عنه، وممن كتب عنه خليفة التليسي فقد كتب عنه كتاباً بعنوان (رفيق شاعر الوطن)، وأعد عبد ربه الغناي كتاباً عنه بعنوان (رفيق في الميزان)، وجمع الباحث سالم الكتبي مجموعة من النصوص والوثائق النادرة المتعلقة بالشاعر في كتاب بعنوان (وميض البارق الغربي) صدر عام ٢٠٠٥.

خلف الشاعر أربعة دواوين، لكنه لم ينشر شيئاً من شعر، إنما قام محمد الصادق عفيفي بجمع عدد من قصائده وأصدرها عن مطبعة الرسالة بالقاهرة عام ١٩٥٩ بعنوان (رفيق شاعر الوطنية الليبية) وبعد وفاته قامت لجنة الرفيقيات بجمع نصوصه الشعرية، وبعضاً من نثره ونشرتها موزعة على خمس فترات وفي ثلاثة أجزاء.

جاءت قصائده مطولة، ومن شعره قصيدة (السجن) التي يقول فيها:

أن تدخل السجن ما في السجن من عارٍ

نعم المقام، لأبطال وأحرار!

السجن أهون شيء، عند محتقرٍ

للموت في شرف، في عز حياةٍ!

ويقول في آخرها...

ما أهون السجن عند الأبرياء وما

أشهى الردى عند أبطال وأحرار!(١٥)

٦ـ حسن السوسي: (١٩٣٤ـ ٢٠٠٧)

ولد بالكفرة وهاجر صغيراً إلى مرسى مطروح ثم التحق بالأزهر، وعاد إلى موطنه عام ١٩٤٤ وعمل مدرساً، نشر شعره في صحف ومجلات عربية عديدة، كما حضر عدة مؤتمرات ومهرجانات أدبية، توفي بتونس ودفن ببنغازي.

نشر ما بين عامي ١٩٦٣ و ٢٠٠٨ (١٣) ديواناً، ومن ديوانه (تقاسيم على أوتار مغاربية) قصيدة بعنوان (امرأة فوق العادة) منها قوله:

مَن أعنيها لا تشبهها امرأة أخرى

يضحكُ في عينيها فرَحُ الدنيا...

وعلى شفتيها يندى الوردُ.. وترتسمُ البُشرى

تلك امرأة أخرى.

***

تلك امرأة فوق العادة

هي ـ أحياناً ـ ألمَحُ فيها "مي زيادة"

وأرى فيها ـ حيناً آخر ـ شيئاً من "ولادة"

لكن.. تبقى نمطاً..

تبقى.. وسطاً

بين "الحلو" وبين "السادة"

فليست "مي" ولا "ولادة"

٧ـ عبد المولى البغدادي:

(ولد عام ١٩٣٨) بطرابلس، درس العلوم الدينية، ثم درس بالمدارس النظامية وتخصص في دراسته الجامعية باللغة العربية، وتابع دراساته العليا حتى نال الدكتوراه من جامعة الأزهر عام ١٩٧١.

درّس في عدة جامعات، كما استلم منصب وكيل لجامعة الفاتح وغيرها، نشر خمسة دواوين لغاية عام ٢٠٠٨، اختار المصنف في المعجم من شعره قصيدتين تتحدثان عن جرائم العدو الصهيوني في فلسطين وما فعله في قانا، ففي قصيدة (تعزية حرّة) التي تتحدث عن الصهاينة وأفعالهم الدنيئة، كما يعزي فيها بيريز، ومنها قوله:

أعزّي فيك يا بيريزُ أجلافاً من العرب

ملأت صدورهم كَذِباً فعادوا منك بالكذب

فباعوا الدينَ والدنيا بأكياس من الذهب

وقادونا إلى سَقر بأدمغة من الخشب

وقال فيها أيضاً:

أعزي فيك يا بيريزُ قادتنا وقِمّتنا

ونُساكاً وزهاداً جعلناهم أئمتنا

فإنك بادعاء السلم قد أنهيت أزمتنا

وإنك خير من نوليه يا بيريز عصمتنا

وإنك خير من يغتال في التاريخ أمتنا

وقال في أحد مقاطعها:

لقد حققت يا بيريزُ فينا حلم صهيون

قطعت بسيفك الموتور قلباً في فلسطين

وأشبعت الحمى غدراً على مرأى الملايين

ونحن نعانق السياف بين الحين والحين

كأن الله لم يخلق حبيباً مثل شمعون

وأن الغرب لم يفرز حليفاً مثل شارون(١٧)

٨ ـ عبد المجيد القمودي صالح: (١٩٤٣ ـ ١٩٧٤)

ولد بمنطقة الحارة بالزاوية، تلقى تعليمه الأول فيها، ثم حصل على دبلوم الخدمة الاجتماعية من بنغازي، نشر شعره في صحف ومجلات عديدة، ولأنه لم تطل حياته (عاش ٣١ عاماً فقط) لم ينشر في حياته إلا ديواناً واحداً وهو ديوان (زغاريد في علبة صفيح) عام ١٩٧٣، وبعد وفاته صدر ديوانا الآخرين (قصائد بين يدي وطني) و(أغنية البحر) بمقدمات نقدية للناقد فوزي البشتي، ونشر له صلاح عجينة عام ٢٠٠٤ مجموعة أخرى من قصائده بعنوان (زغاريد أخرى)، وأعد عنه الباحث أحمد القنصل رسالة لنيل درجة الماجستير قدمها لجامعة الفاتح عام ١٩٩٤ بعنوان (عبد المجيد القمودي صالح.. الشاعر الملتزم)، في ديوانه (زغاريد في علبة صفيح) قصيدة بعنوان (جراح في شفاه البوح)، يقول فيها:

آه يا حبي الذي تشمخ عن كل الذراري..
وتداري..
سرك الغامض في عمق انكساري
وتواري..
كل أشواقي التي تهفو إلى ضوء نهار..
بعد ماذا؟
تفتح الباب لصوتي..
كي أغني للأحبة
كي يبوح القلب عمّا
كان يخفي من محبة..
ويقول في آخرها:
ألف عام وأنا أحيا وحيداً
وغريباً بين أحبابي وصحبي..
ألف عام، والأسى يمضغ قلبي..
ألف عام وأنا..
أكتم في الأعماق أشواقي. وناري..
آه يا قلبي المعنىّ..
من عذابات هوانا قد سئمنا..
غير أنا...
لم نخالف ـ خط ـ أمره..
ولذا كان لكل من كلينا اليوم عذره
لو مضى يكشف سره(١٨).

٩ ـ محمد عياد المغبوب:

(ولد عام ١٩٥٤) بطرابلس وفيها تعلم، التحق بالعمل الوظيفي، نشر نتاجه الأدبي في صحف ومجلات عربية عديدة، كما قدم للإذاعة عدة برامج، وأشرف على الملف الثقافي بمجلة الاستثمار، ثم تولى مسؤولية تحريرها، وإضافة للشعر عرف قاصاً وروائياً وكاتب مقالة، نشر عدة كتب في الأدب، أما في الشعر فقد نشر لغاية عام ٢٠٠٨ (٨) دواوين، ومن ديوانه (حافة الليل) قصيدته الطويلة (لستَ مكترثاً)، ومنها قوله:

لستُ مكترثاً بهذا الذي حولي
والذي لدي ضيق متكدس علي
كانطباق الجدران على صدري
وارتفاع السكري والضغط في دمي
من نعيق البوم في هذا الخراب
ونقيق الضفادع في الوطن
وقال فيها:
وهذا الوقت المناسب للنسيان
هائم ولا أفهم ما يدور
بين خطوط العرض
وخطوط الطول
فالخرائط لم تعد كما كانت عليه

والتاريخ منزعج مثلي لما آل عليه
والأرض ليست كروية الشكل
وإنما أنا الذي حولي أدور
لست مكترثاً لهذه الفوضى الرسمية
وتنافس الأحزاب المعارضة الحكومية
على حكم العباد والبلد
وختم القصيدة بقوله:
ولا أهتم بتلك وهذه الانتصارات
في تلك البلاد البعيدة
وعودة الجنود بالخيبات
ثمان وأربعون هروباً
أكثر من ذلك
سبع وستون نكسة(١٩)

١٠ـ خالد درويش:

(ولد عام ١٩٧٢) بطرابلس، تخصص باللغة العربية من جامعة الفاتح وعمل بالتدريس، ينشر نتاجه الأدبي في الصحف والمجلات العربية، ترجمت بعض قصائده إلى اللغتين الإنكليزية والفرنسية، أصدر من عام ٢٠٠٤ إلى عام ٢٠٠٧ أربعة دواوين، ومن ديوانه (بصيص حلق) مقطع بعنوان (تكذيب رسمي لأبي القاسم) يقول فيه:

وتكذب يا من تقول
إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فهذي القيود ولم تنكسر
وهذي الكراسي هي الباقيات
وليس لليل بأن ينجلي
وما من خلود سوى للطغاة(٢٠)

متابعة

يكتشف الباحث للمعجم جملة من الأمور، منها.. أنه لنهاية القرن التاسع عشر لم ينشر إلا ديوان شعر واحد، وهو ديوان مصطفى بن زكري الذي صدر عام ١٨٩٢ في تركيا، ثم صدر بعده ديوان سليمان الباروني عام ١٩٠٨ في القاهرة، ثم توقف إصدار الدواوين حتى عام ١٩٥٥ حيث صدر ديوان محمد الفيتوري في بيروت، وفي عام ١٩٥٧ صدر ديوانان فقط، وفي عام ١٩٥٩ صدر ديوان واحد.

وفي عقد الستينيات (١٩٦١ ـ ١٩٦٩) صدر (٣٨) ديواناً، وفي عقد السبعينيات (١٩٧٠ ـ ١٩٧٩) صدر (٤٣) ديواناً، وفي عقد الثمانينيات (١٩٨٠ ـ ١٩٨٩) صدر (٤١) ديواناً، وفي عقد التسعينيات (١٩٩٠ ـ ١٩٩٩) صدر (٧٧) ديواناً، وفي عام ٢٠٠٠ صدر (١٧) ديواناً، وفي عام ٢٠٠١ صدر (١٢) ديواناً ، وفي عام ٢٠٠٢ صدر (٢٨) ديواناً، وفي عام ٢٠٠٣ صدر (١٠) دواوين فقط، وفي عام ٢٠٠٤ صدر (٤٤) ديواناً، وفي عام ٢٠٠٥ صدر (١٩) ديواناً، وفي عام ٢٠٠٦ صدر (٦٢) ديواناً، وفي عام ٢٠٠٧ صدر (١٩) ديواناً، وفي عام ٢٠٠٨ لغاية آذار صدر (٢٧) ديواناً (٢١).

وكم كنت أتمنى لو أن المصنف لم يسقط من معجمه اسم الشاعر محمد الهنقاري، فأثناء بحثي في مجلة آفاق الثقافة والتراث عثرت على دراسة للدكتور الطيب علي الشريف بعنوان (شاعر من ليبيا.. محمد الهنقاري)، ولعل الباحث يعتذر بعدم صدور ديوان له مطبوع، فهو متقيد بالشروط التي وضعها في مقدمة عمله، ولكن شاعراً عظيماً مثل الهنقاري جدير بأن يوضع في مكانه من المعجم، فشعره معروف موجود، وإن كان ما يزال مخطوطاً، فقد جمع كل شعره المخطوط المحامي صدقي الهنقاري ابن الشاعر، وهو محفوظ في مكتبته، كما يوجد صورة عن شعره بمكتبة الطيب الشريف، وهو الذي

صنفها وأعطاها أرقاماً كما وضع عناوين للقصائد، وقد بلغ شعره أكثر من عشرين مخطوطة، كُتب عن الشاعر عدة دراسات نشرت في المجلات الليبية والعربية.

لذلك ارتأيت وإتماماً للفائدة أن نتكلم ولو قليلاً عن هذا الشاعر الذي ولد عام ١٩٠٦ بمحلة سيدي نصر بمنطقة الزاوية الغربية، ونشأ في جو علمي وعمل بالقضاء والمعارف كما عمل بالمحاماة حتى وفاته عام ١٩٨٤.

عرف عنه أنه كان من كبار علماء ليبيا ومثقفيها، وكان يشارك في المجلات بكتابة المقالة الأدبية والقصة والقصيدة، كما كتب في مجال اللغة.

نظم في كل أغراض الشعر من غزل ومدح وهجاء ورثاء ووصف وسياسة وإخوانيات، ومن شعره ما قاله ابتهاجاً بالثورة الليبية بعنوان (صدى الثورة البيضاء المباركة):

يا ثائرين على الفساد وأهله

مرحى لكم من نخبة أحرار

دكوا الفساد وطهروا آثاره

فالشعب ملَّ دعائم استقرار

والشعب كان مكبلاً بسلاسل

من بغي قوم يلعبون بنار

وقال قصيدة بلغت (٥٢) بيتاً بعنوان (الحمامة) وهي من الإخوانيات، يقول في مطلعها:

بعيشكِ يا حمامة أطربينا

دعي عنك لحون البائسينا

غراب البين ذلك حين يشدو

نُسمي لحنه الشدو الحزينا

فكوني أنت مطربة لئلا

نسميك الغراب فتغضبينا (٢٢)

ثانياً ـ الشاعرات:

نماذج من الشاعرات الليبيات في المعجم

يؤكد المصنف في معجمه أن أول ديوان صدر لشاعرة ليبية كان بعنوان (في القصيدة التالية أحبك بصعوبة) للشاعرة فوزية شلابي (كما ذكرنا) ولغاية آذار ٢٠٠٨ صار عدد الشاعرات الليبيات اللاتي صدرت لهن دواوين شعرية فصيحة خمساً وثلاثين شاعرة فقط.

ذكر المصنف في المجلد الأول من المعجم (٦٥) شاعراً ولم يذكر بينهم أية شاعرة، وفي المجلد الثاني ذكر فيه (٧٠) شاعراً، ذكر بينهم سبع شاعرات فقط، وهن (نورية عمران، عائشة بازامة، فوزية شلابي، عائشة إدريس المغربي، أم العز الفارسي، رزان المغربي، خديجة الصادق)، وفي المجلد الثالث والأخير من المعجم ذكر المصنف فيه (٧٥) شاعراً، فيهم (٢٧) شاعرة، وهن (كريمة الشماخي، جنينة السوكني، زاهية محمد علي، دلال عبد الصمد، مريم سلامة، ليلى سوف، سعاد سالم، فتحية الخير حمدو، أم الخير الباروني، نجوى بن شتوان، آمان المطردي، عفاف عبد المحسن، صلحية الخماشي، حليمة الصادق، سميرة البوزيدي، خلود الفلاح، نعيمة الزني، الزائرة العويني، كوثر بادي، سعاد يونس، دنيا زربيط، نعيمة التواتي، وجدان علي، نيفين الهوني، هدى علي سلام، ردينة الفيلالي، سارة أبو غريس).

والدارس لحياة الشاعرات يجد أنهن كلهن

وجدن في فترات متأخرة ومعاصرة، في النصف الثاني من القرن العشرين، وأقدمهن من مواليد عام ١٩٥٤م.

ويعود قلة عدد النساء الشاعرات والمبدعات في مجتمعاتنا بشكل عام للجهل، فقد حرمت من حق التعليم، وما زالت حتى اليوم تشكل أكبر نسبة في الأمية، وإن كانت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر قد بدأت تستيقظ من ذلك، فيمكننا رصد بذور تنبئ بولادة وشيكة لفعل الكتابة النسائية، فقد ظهرت مجلات نسائية عديدة واكبت عدة صالونات أدبية شهيرة عقدتها أميرات من الأسرة المالكة في مصر، فلا يمكن إغفال عائشة التيمورية (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) التي كتبت الشعر بالعربية والفارسية والتركية، كما يمكننا أن نتذكر بسهولة باحثة البادية ملك حفني ناصف (١٨٨٦ ـ ١٩١٨)، ونبوية موسى التي صدر ديوانها عام ١٩٣٨، وزينب فواز العاملي (١٨٤٦ ـ ١٩١٤) الأديبة والمفكرة والناقدة والشاعرة، مي زيادة، ونازك الملائكة وفدوى طوقان وغيرهن كثيرات.

لذلك نرى أن المرأة الشاعرة في المشرق العربي قد سبقت أختها الشاعرة في المغرب العربي، ففي ليبيا نرصد أول ديوان شعري نسائي صدر في عام ١٩٨٤ للشاعرة فوزية شلابي، لعل نساءً كثيرات كتبن الشعر في ليبيا ولكن لم يتجرأن على نشره لنظرة المجتمع الذكوري الظالم للمرأة خاصة المبدعة والشاعرة.

فالمرأة المبدعة عموماً، والمرأة الشاعرة خصوصاً، امرأة مختلفة وتكاد تكون النقيض الذي يتكامل مع المرأة الإنسان، بصورة من الحوار والجدل المستمر، ليشكلا معاً وحدة استثنائية قلما يتاح لنا أن نراها في كيان بشر تعودنا أن نتعامل معه كجسر فحسب، فالمرأة الإنسان قد تكون بشفافية النور ونقائه وتألقه، أما المرأة الشاعرة فقد تكون إلى جانب ذلك بحرارة النار وضرامها ولهيبها حين تكتب نصوصاً تعبر فيها عن موقفها من قضايا الأمة والوطن إلى جانب قضايا الإنسان عموماً والمرأة خصوصاً، مما يخلق نوعاً من المفارقة عند المتلقي، الذي تعود أن يتعامل مع المرأة كبنية رشيقة أنيقة، ثم يفاجأ بها وهي تنتطع لحمل هموم الوطن والإنسان(٢٣).

١ ـ نورية بنت عمران:

(ولدت عام ١٩٥٤) بدرنة، درست حتى نهاية المرحلة الثانوية العامة، وتعمل أمينة في المكتبات العامة، نشرت ديوانها الأول بعنوان (رسائل مفتوحة) عام ٢٠٠٣، تطالب في قصيدتها (حريتي.. وجودي) بحريتها التي تعني لها وجودها، فهي تريد إنصافها في مجتمع الرجال الذين ظلموا المرأة وجعلوها سجينة مقيدة، كما بينت لهم أن هذا الفعل مناف لتعاليم الدين الحنيف الذي كرّم المرأة وأعطاها حقوقها.، وفي ذلك تقول:

حريتي.. أعني بها
وجودي
لن أتعدى أبداً
حدودي
مذلتي.. أرفضها
أرفضها.. قيودي
فقط أريد منكم الإنصاف
ووقفة.. الرجولة..
فلتعبروا عاداتنا... الهزيلة
وامضوا معي للدين...
عبر... جوله...
فدينكم يرفض أن أظلَّ
في سجونكم... نزيله
يرفض أن تحول
دون مأربي...
حيلوله.

وقالت في قصيدتها (أحبُّ... وأكره):

أحبُّ أن أثور...
أود أن أكون
في قساوة الصخور

أود...
أن أقول لا...!!
وفوق كل عائق
يسعدني المرور
فالخوف فيه ذلة
وفي الشموخ نور
أكره الصمت...
مع الإذلال
وأكره الحاجة
والسؤال
وأكره التأخير
وأكره التقلب
الكثير...
أكره السجان والمختال
أود أني
ولا أرى لمطلبي
محال(٢٤).

٢ ـ فوزية شلابي:

(ولدت عام ١٩٥٥) بطرابلس وفيها تعلمت حتى أنهت جامعتها متخصصة في الفلسفة والاجتماع، نشرت في كثير من الصحف والمجلات العربية، كما شاركت في مؤتمرات وندوات أدبية وفكرية، وتولت عدة مهام إعلامية وثقافية، وحصلت على وسام الفاتح للإبداع في عيد الوفاء الأول عام ١٩٨٩، وقد اعتمد المصنف في دراستها على (٢٧) مرجعاً. تكتب إضافة للشعر القصة والرواية والمقالة، نشرت عدة كتب وخمسة دواوين شعرية، ومن دواوينها (بالبنفسج أنت متهم) قصيدتها (العام الثامن وحجارة) والتي تقول فيها:

على عجلٍ كان
ومستعصياً
تسلل خلف المرايا المكسورة
وسأل عن الصغار
وازدهار السكر في شرفة القصب
لم يخجل
لم يخضع للحسابات.
وقد كان صافياً كجداول القرى
ومن حيث جاؤوا بالموعد الاستثنائي
كي يشهدوا
أنَّا نعلنك لمجد الحجارة
والصوت العلني
وإياك في هذي الشوارع الناهضة
وفي الشوق الدفين
أكلله بقلب وعشية قاسية(٢٥)

٣ ـ عائشة إدريس المغربي:

(ولدت عام ١٩٥٦) في بنغازي، وبها تعلمت وتخرجت من قسم الفلسفة، نشرت شعرها في صحف ومجلات عربية عديدة، أصدرت حتى عام ٢٠٠٧ أربعة دواوين، ومن دواوينها (أميرة الورد) قصيدتها (هكذا يريدني) تقول فيها:

يمد جسدي
مقهى للعابرين
نوار في فصول الجليد
ثمرة تختبئ في أوراقها
توقف نموها
تتهيأ لمواسم القطاف
يمد جسدي
موقد يشتعل
أرض تمتنع عن الارتواء
أوان المطر
موائد سمينة
وجوع معلب للصعاليك
حبيبات يتلمسن أسرة باردة

خفقة قلب مؤجله
هكذا
يودني هذا الرجل

ومن ديوانها (البوح بسر أنثاي) قصيدة (وحدك أنت) والتي قسمتها إلى ستة مقاطع، تقول في المقطع الثاني:

حينَ..
يتساقط عمري
لحظة.. بلحظة
وحدك أنت
تبتسم في قلبي
وفي عتمة الليل
تفاجئني..
فجراً وحنيناً.

وتقول في المقطع الرابع من القصيدة نفسها:

حبيبي...
عيناك نجمتان
حين يقيم المساء
وشمس
حين يتبلد النهار
عيناك
واحة طيبة آمنة.
حين تكبر غابة الخوف(٢٦).

٤ ـ زاهية محمد علي:

(١٩٦٤ ـ ١٩٨٦) ولدت بالمرج، ودرست فيها وحصلت على شهادة البكالوريوس في الإعلام، نشرت نتاجها الأدبي في الصحف الليبية، ومع أنها لم تعش إلا (٢٢) عاماً كتبت الشعر والخاطرة والقصة والمسرح، بعد وفاتها جمع موسى الأشخم شعرها ومقالاتها وقصصها ومسرحياتها في كتاب بعنوان (الرحيل إلى مرافئ الحلم) ومنه قصيدتها (بعض دمي المتخثر) والتي تقول فيها:

هذا بعض دمي المتخثر
جرحي الراعف
انهمار الدموع
في حضرة الحزن العظيم
احتضار المواويل فوق الشفاه الحزينة
أسمي المدينة سجنا
أسمي الوجوه القتيلة
في لحظة الجور
ضحايا
كأنما يهرب البحر منا

وقالت فيها أيضاً:

أصلي للانهيارات المتتالية
لانفلات المسافة
بين حلم التفجير، والانفجار الحقيقي
وأمنح أطفال المدينة
رائحة التوقع
للطوفان القادم
والزمن الأخضر
انهمار الغيوم
على ذاكرة المدينة الصدئة
واليباس الذي يحتل
زوايا الحقول

وتقول في آخرها:

لا وقت للخوف
لا وقت للوعود المراوغة
أتسامق كالنخلة
مثقلة بالنداء الأخير(٢٧)

٥ ـ دلال عبد الصمد:

(ولدت عام ١٩٦٤) بمصراتة، وفيها تعلمت حتى نهاية المرحلة الثانوية، ثم درست

في جامعة الفاتح بكلية التربية وتخصصت في مجال اللغة الفرنسية.

كتبت الشعر مبكرة ونشرته في الصحف والمجلات الليبية، كما شاركت في بعض الندوات والمؤتمرات الأدبية في ليبيا، ونشرت لغاية عام ٢٠٠٦ ديوانين من الشعر، أحدهما بعنوان (بسمة نسيان) والآخر بعنوان (من كل بحر قطرة)، ومن ديوانها الأول قصيدتها (الحُلم العقيم) ومنها هذا المقطع:

حين يمر نصب عينيك
شريطي القصير
فأنا موقنة بأن طريقي إلى عينيك وعر...
وطريقي إلى قلبك.. طويل
طويل
أنسى، أو تناسى كلماتي.. نغمة حِسّي
بعثر أشعاري المعتقلة لديك
اجعلها كأسراب حمام.
وإن كان وجودي لديك
صدفة محروقة
فلتكن ناري، حين أخمدها بيدي
على قلبك برداً وسلاماً
وليسافر الخنجر في أعماقي
وأضيع في كتف الظلام
فأنا من حسن حظي..
أنك لم تفقه لغة عيني..
حتى تكون
وأنا من سوء حظي.. أن طالعي ينبئني دائماً..
بانكسار الأحلام(٢٨)

٦ ـ مريم سلامة:

(ولدت عام ١٩٦٥) بطرابلس، درست اللغة الإنكليزية، وتعمل مترجمة بقسم التوثيق والدراسات التاريخية بمشروع المدينة القديمة بطرابلس، نشرت الشعر والمقالة والترجمة في الصحف والمجلات العربية، ولها عدة كتب وديوان شعر واحد بعنوان (أحلام طفلة سجينة) نشرته عام ١٩٩٢، ومنه قصيدة (أنشودة حب) تقول في أحد مقاطعها:

ما أشقاني وما أشقى فؤادي سجين الصبر
ليت شعري هل ولدت أحلامي ذات فجر؟
لأقضي عمري على شرفة الليل انتظر
ثم تمر كسحب الصيف لا تجود ولا تدر
وقالت فيها أيضاً:
سأعبر دروب الشوك والظلام
أواسي قلبي الشقي الذي أثخنته الآلام.
بترانيم الحب والفرح.
في تلك الرياض الزاهرة(٢٩):

٧ ـ ليلى سوف:

(ولدت عام ١٩٦٥) بطرابلس، درست حتى المرحلة الإعدادية فقط، لكنها اجتهدت فأنتجت الشعر والدراسات التاريخية، فألقت المحاضرات في بعض المدارس وفي الكلية العسكرية للبنات، ونشرت في الصحف والمجلات العربية، ولها كتب في التاريخ، أما في الشعر فقد نشرت ديوانها (ليالي شهرزاد) عام ٢٠٠٥، ومنه قصيدة (الرحيل إلى لا شيء) تقول فيها:

حيرة تحاصرني كأذرع أخطبوط رمادية.
تحمل كفني وتابوتي
وفي راحة يدي حفنة من آمال ماتت فيك
الصدمة فيك قاتلة
اغتالت طفلة الحلم فيَّ
عيون وعودك دهشة
ما زلت أذكر حروفها الملونة صداً ونكراناً
ما زلت أذكر صورتك وهي تجسم فراقاً أردته

لقد عرفت حينها... أنني ومساءاتي سنردى برصاص الهجران

وأننا سنطعن.. وسننزف ونحتضر حتى الموت معاً..

هناك.. حيث أرصفة دروب عمري الممزقة

حيث كمريم البتول في محرابي وحدي.

حيث أكفكف دموعي لشدة وجدي..

أعلم.. أنني برغم كل شيء.. سأركض إليك

كلما استاعت نفسي.. كلما قطع سجاني رأسي

كلما مت فأعود من دار المنية أعدو

يجلدني الحنين بسياط الأشواق

يسكنني الرفض... التحدي...(٣٠)

وأخيراً:

لا يسع أيُّ باحث اطلع على معجم الشعراء الليبيين إلا أن يقدر هذا العمل وصاحبه الذي قام به، فهو جهد عظيم قد تعجز عنه بعض المؤسسات الثقافية، ولكن المصنف ملك همَّة العلماء الجادين الذين يستسهلون كل صعب ليخرجوا للأمة كتباً مفيدة، فهو يذكرنا بالكبار وما صنفوه من كتب موسوعية، فكل باحث اليوم لا يستطيع الاستغناء عن هذه الموسوعات، مثل طبقات فحول الشعراء، والأغاني، ومعجم الأدباء لياقوت، وعمله متمم لما فعله الأقدمون، ومن المؤكد أن المصنف سيضيف على عمله هذا ملحقاً أو ذيلاً أو أكثر يوماً ما، وقد يفعله غيره إتماماً للفائدة، فمن عادة المعاجم والموسوعات والحوليات أن تتبع دائماً بالملحقات والذيول والمتابعات، ونتمنى من الباحثين في كل أقطار الوطن العربي أن يفعلوا ما فعله بمعجمه أو أحسن، لنؤرخ للأعلام، فهذا بعض حقهم علينا أن نخلد أسماءهم وأعمالهم في هذه المعاجم الموسوعية كما فعل أسلافنا من قبل...

الهوامش:

(١) مقدمة كتاب محمود الطناجي بقلم د. عبد العظيم الديب لمؤلفه أحمد العلاونة، ٥.
(٢) خير الدين الزركلي، أحمد العلاونة، ٤١ ـ ٤٣.
(٣) معجم الشعراء الليبيين ٧٧٥/١.
(٤) المعجم ٧/١.
(٥) المعجم ٨/١ ـ ١١.
(٦) المصدر نفسه ٩/١.
(٧) ١١/١.
(٨) ١١/١ ـ ١٧.
(٩) ١٨/١.
(١٠) ١٩/١ ـ ٢٢.
(١١) ٢٣/١ ـ ٣٦.
(١٢) ٣٧/١ ـ ٥٢.
(١٣) ٨٩/١ ـ ٩٦.
(١٤) ١٠٣/١ ـ ١٠٩.
(١٥) ١١٣/١ ـ ١٢٧.
(١٦) ٢١١/١ ـ ٢٢٤.
(١٧) ٤٩٧/١ ـ ٥٠٧.
(١٨) ٦٢٣/١ ـ ٦٣٤.
(١٩) ٣٢٧/٢ ـ ٣٤٣.
(٢٠) ٥٢٧/٣ ـ ٥٣٩.
(٢١) ٧٧٠/٣ ـ ٧٨٧.
(٢٢) مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد ٤٦ تموز ٢٠٠٤.
(٢٣) الأسبوع الأدبي، دراسة محمد راتب حلاق.
(٢٤) المعجم ٣٤٥/٢ ـ ٣٥٠.
(٢٥) ـ المعجم ٣٧٧/٢ ـ ٣٨٦.
(٢٦) ٤٤٣/٢ ـ ٤٥١.
(٢٧) ١٠٢/٣ ـ ١٠٩.
(٢٨) ١٣٥/٣ ـ ١٥٢.
(٢٩) ١٦٧/٣ ـ ١٧٧.
(٣٠) ١٩١/٣ ـ ١٩٧.

□□

الأديب الشاعر إلياس عبد الله ندور

منذر إلياس ندور

١. حياته:

ولد الشاعر إلياس عبد الله ندور عام ١٩١٢ في قرية ساعين الغربية التابعة لمحافظة طرطوس، الواقعة شرق مدينة طرطوس على بعد ٢٠ كم على السفح الشرقي لنهر قيس، الذي يخترق الجزء الجنوبي من جبال السلسلة الساحلية ويصب في البحر عبر قرية حصين البحر.

تلقى تعليمه الأول في مدينة طرطوس، وأكمل دراسته في مدينة اللاذقية، حيث حصل على أهلية التعليم الابتدائي في بداية الثلاثينيات من القرن العشرين، على إثرها بنى مدرسة ابتدائية صغيرة في قريته، لإعطاء فرصة لأهله وأبناء قريته بالتعلم من أجل الارتقاء، والحصول على بعض العلم والمعرفة، وقد اعتبر هذا العمل جزءاً متواضعاً من العرفان بالجميل لقريته.

- في بداية حياته العملية عمل مربياً في مدارس ريف طرطوس (ساعين الغربية، بحنين، بملكة) في الفترة الواقعة ما بين منتصف الثلاثينيات ومنتصف الأربعينيات من القرن الماضي.
- انتقل إلى مدينة طرطوس، حيث قام بتدريس مادتي اللغة العربية والفرنسية في ثانوياتها.
- كتب الشعر باللغتين العربية والفرنسية.
- كان شاعراً إنسانياً، طيباً متواضعاً أبياً، كريم النفس، رفيع التهذيب، عالي الأخلاق، محمود السيرة يحب الناس على اختلاف نزعاتهم وميولهم، لا يفرق بين مخلوق وآخر، يتمنى الخير للجميع، وأن يعم الصفاء والإخاء والسلام شعوب الأرض جميعاً. يقف إلى جانب الفقير والمظلوم، وينصر الضعيف والمسحوق، يسعده أن يكون مسنداً لكل متعب ولقمة في فم كل جائع، ولعبة يلهو بها كل طفل محروم... وتجد كل هذا في قصيدته إلى "ابنتي" التي يقول فيها:

أحب أن أذوب في محبة البشر
أحب أن أرافق الغريب في السفر
أن أمسح الدموع من محاجر اليتيم
وأجعل الحياة في رحابه نعيم
وأخرج السجين من غياهب السجون
وأنشر السرور في القلوب والعيون
أحب أن أكون
دعامة المظلوم والفقير
وناصر الضعيف في كفاحه المرير
أحب أن أصير
حشية لرأس متعب أسير
أو لقمة لشدق جائع كسير
أو جرعة لحلق ظامئ مسعور

أو دمية
في حضن طفلةٍ يتيمة
تهزني ذراعها
في نشوة عظيمة...

- كان مرهف الإحساس يهتم بوصف المرئيات والألوان والروائح والمشمومات، فهي تعكس رهافة حسه، وسرعة تأثره، وشفافية طبعه، ومرونته في الاستجابة، كما وصف نحلة رآها في بستان بقول:

حطت على روضٍ مع المشرق
تستاف عرف الفل والزنبق
تشتار ضرب الزهر مجنونة
بالأحمر القاني وبالأزرق
والأبيض المعرس في فجره
والأصفر المغرورق المونق
والفاغم المرشوش يزهو على
عرّيشه المنتظم الشيق

وكذلك في عتابه لأخيه الأكبر الذي أدار ظهره بعد وفاة والدته المبكر وهجرة والده إلى الأرجنتين، في قصيدته "رب خير من شر" حيث قال فيه:

ولي أخ لكنني لم أجد
لي من أخ فيه ولا من شقيق
كنت يتيم الأمّ في حاجة
لراحم يحنو وقلب شفيق
لكنّه كان إلى خلوة
موفورة اللهو خفيفاً رشيق
وأبعد الله أبي بغتة
عنّي وخلاني بغير رفيق
سوى سقام جاءني زائر
فآثر البقيا وعاف الموق
وكنت، يوماً، سادراً في دنى
حمّى تزجيني ارتعاد الغريق
فوق فراش نقضت صوفه
جدّة آبائي وجدّي العريق
وتحت رأسي حشوة من هبا
البرغل إذ أبدي حراكاً تفيق
وكنت في بيت غشيم البنا
في سقفه يختال صلّ عتيق
شام بعينيَّ بريق اللظى
فانساب، مسحوراً بذاك البريق
كالسهم نحوي هابطاً من عل
والنار في عينيه تذكي الحريق
فاستنهض الذعر حليف الضنى
وفرَّ، كالأرنب، نحو الطريق
من بعد أسبوع بدا عاجزاً
عن وقفة أضحى سليماً طليق
وكان شرّ الخلق خيراً له

وباعث الموت طبيباً صديق..

≥ أحب الريف واستوقفته مناظره الخلابة وحياة أهله من فلاحين ورعاة، الذين ينهضون باكراً مع الفجر، ويخرجون إلى الربى والوهاد، ليزرعوا ويحصدوا ويغنوا مع الطبيعة الخيرة المعطاءة، حيث خاطب الراعي وكلبه النشيط الأمين الذي يلملم القطيع المشتت هنا وهناك في قصيدته "إلى راعي":

تسير وئيداً وراء القطيع
بثوب يهلّ أريج الربيع
وكلب وفي ذكي سريع
ينط شمالاً جنوباً أمام

كما أحب قريته الوادعة التي تنام وتصحو على كتف الجبل، بل ظلت تلوح لناظريه، يحن إلى أمسياتها الدافئة، وصباحها الندي، ومياهها العذبة، وطيورها المغردة، ونسائمها المعطرة، وبيوتها المبعثرة كأنها قصيدة غزل فيقول:

يا حسنها قريتنا
مزروعة في الجبل
كنجمة مصلوبةٍ
على جدار الأزل
أو عش نسر راصد
طريدة في زحل
مساؤها زبرجد
وفجرها من عسل
وماؤها مجرة
من كوثر مسلسل
وريحها فاغمة
بعنبر ومندل
ودورها منظومة
قصيدة للغزل

≥ وتجد في قصائده "وطني، النكبة، فرحة الجلاء، وعد بلفور وتقسيم فلسطين، ذكرى اللواء السليب، العدوان الثلاثي وتحية بور سعيد، على شاطئ الدولة العربية، عيد الوحدة مجد العروبة، الفدائي، ثورة لاجئ، عاش الفداء" شدة حساسية مشاعره الوطنية، بدأ قصيدة "وطني":

أيا وطناً حياتي من شذاه
سبى قلبي فعذّبني هواه
لكم شاقتني الذكرى لبيت
نشأت به طروباً في حماه
وكم قد دغدغت أوتار روحي
بريشات الحنين إلى رباه

وفي قصيدة "فرحة الجلاء":

قال المذيع: هنا دمشق
فرحت أنصت للمذيع
يزجي إليّ، مع الصبا
ح، تحيّة الجيش المنيع
ويزفّني بشرى تحر
رنا من النير الشنيع

فتعود للأوطان عزّ
تها، وأشرق بالدموع

وقصيدة "وعد بلفور وتقسيم فلسطين" التي بدأها بـ:

ذكراك مؤلمة، وفجرك أسحم
وكناس ظبيك والمهاة مقسّم
ومشرّدون تنوشهم ناب الشقا
عبر الدروب، ودهرهم لا يرحم
قد شيّعوا آمالهم إذ شيعوا
أوطانهم ونفوسهم تتضرّم
يبكون بالدمع السخي مرابعاً
ممراعة، بالعرف كانت تفغم

وينتفض كبراً ويثور غضباً على المستعمر الفرنسي الذي ضرب دمشق، وجعلها طعمة للنيران في ٢٩ أيار عام ١٩٣٥، بأمر القائد الفرنسي (أوليفيا روجيه)، فهبت دمشق لتنتقم وترد كرامتها المهدورة، وتستعيد مكانتها تحت الشمس:

هبّت دمشق فوا دمشق
وصوت جلّق كيف يهدا
ومشت لنصرتنا الأشاوس
من عرين العرب أسدا
فبدت بواكير الشهادة،
في فم الأحرار شهدا...
الله أكبر لم نراع
لثالب الأقداس عهدا
تأبى العروبة أن تذلّ
وأن تسام الخسف عمدا

وقد تألم كثيراً لما حل باللاجئين الفلسطينيين الذين تشردوا تحت كل كوكب، لا مأوى لهم غير الخيام البالية الممزقة. إنهم في نظره وصمة عار على جبين الإنسانية ولطخة سوداء لن تزول إلا بعودتهم إلى ديارهم المغتصبة، ويستغرب كيف تستباح أراضيهم، وتنتهك حقوقهم، ولا يهتز ضمير العالم؟ ويقول على لسان أحد اللاجئين:

البرد يدغدغ أوتاري
والريح تخلخل أوتادي
والماء المنهمر الجاري
يغرق بالرعدة أولادي
برد مسعور يرجمني،
يرجمني في جسد الخيمة
والموت الداهم يلجمني،
يلجمني في وسط العتمة

واصفاً الخيمة الذليلة قائلاً:

يا دار المنفى يا داري
يا دار الخيش المشدود
يا صرحاً يبنى من عاري

عار الإنسان المطرود

ونتيجة لهذه المعاناة ظهر الفدائي ليرد عن نفسه ما أخذه المغتصب منه:

هل تراه، وقد تسربل بالعزم،

وشدّ الحزام فوق القباء؟

وانتضى الموت عبوةً تتنزّى

كل حقدٍ وثورة ومضاء؟؟

ورنا، نظرة المشيّع أهلاً

وصغاراً ونسوةً كالظباء

ثم ألوى، طريقه القمة الشمّاء

ينسل تحت ستر المساء

والأفاعي تفحّ من كلّ صوبٍ

منذراتٍ شبابه بالفناء؟؟؟؟

ويستمر بغضبه الوطني إلى حرب تشرين التحريرية عام ١٩٧٣، الذي أعجب أيما إعجاب بنسورنا الأبطال الذين حققوا المعجزات، كما افتخر بأولئك الجنود الذين استبسلوا وعرفوا كيف يسددون صواريخهم إلى قاذفات العدو بدقة وإحكام:

إليك، يا حبيبة العتاب، يا سمر،
تحية المواسم الخصيبة الجديدة
ونفحة الزنابق الندية الشهيدة
وبسمة الموانئ الغنية السعيدة
وقبلة الشموس والنجوم والقمر
....
نسورنا تقصّ في الضّحى جدائل الغيوم،
تحاصر الفخار في مسيرها إلى النّجوم
صاروخنا يطارد الميراج والفانتوم،
يروّض المسافة البعيدة البعيدة
ويقنص الطيور في إهابها بشر

- كما احتضن الشاعر إلياس ندور مأساة المعذبين والمضطهدين في المجتمع العربي، ووقف إلى جانبهم، وآلمه بؤسهم وشقاؤهم، وكان الصوت الذي نطق بما كانوا يعانونه من قهر وذلٍّ ومرارة، وقد جسد هذه الوقفة - القضية في قصيدته "صرخة البؤس" حيث قال:

يا سرير الأسى عرفتك دوما

ناشراً سرّ غيبتي وحضوري

باكياً إن بكيت، دون دموع،

شاكياً إن شكوت، دون شعور

تملأ الدار أنّة وجئيراً

أترى أنت مولع بالجئير؟

- بدأ النشر أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي، كما شارك في العديد من المنتديات الأدبية والملتقيات الشعرية في محافظات القطر.
- في فترة الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي نشر الكثير من إنتاجه الشعري في العديد من المجلات والجرائد.
- انتقل إلى مدينة دمشق بعد أن أحيل إلى التقاعد عام ١٩٧٢، وبدأ نشاطه بالمشاركة بفعاليات اتحاد الكتّاب العرب وسمي عضواً في لجنة الشعر.
- توفي في مدينة دمشق يوم ١٠/ ٨/ ١٩٨٠ بعمر لا يجاوز ٦٦ عاماً ودفن في مقبرة العائلة بدمشق (مدفن باب شرقي).
- بعد ستين يوماً أقام له اتحاد الكتّاب العرب بالتعاون مع نقابة المعلمين حفل تأبين في المركز الثقافي العربي بأبي رمانة حضره

رئيس الاتحاد الدكتور علي عقلة عرسان والسيد نقيب المعلمين وعائلة المرحوم الأديب إلياس ندور وأصدقاؤه وحشد من أعضاء الاتحاد ونقابة المعلمين. وقد قدم ولده الأستاذ منذر ندور كلمة بهذه المناسبة، قال فيها:

السادة ممثلي اتحاد الكتاب العرب ونقابة المعلمين أيها الحفل الكريم

لقد أهدى ديوانه لحن الماضي إلى جميع الذين أحبهم وما زال يحبهم:

زوجي وأبنائي، أهلي وأنسبائي، صديقاتي وأصدقائي، زميلاتي وزملائي، طالباتي وطلابي،

كما البلسم للجرح الدامي وللعين التي كوتها الدموع الحارقة، كانت كلماتكم هذه الأمسية في تأبين فقيدنا الغالي، فقد شذا من خلال تكريمكم لذكراه أريج الزهرة التي ذبلت في روضة الشعر ما يزال طيب عبيرها يتضوع في الكون من خلال دفق الحياة في زمان نعاتيه، وأن "لحن الماضي" الذي أهداه إلياس ندور إلى جميع الذين أحبهم ما هو إلا رنة وتر في سمفونية رائعة يترنم بها رفاق دربه في مرامي الشعر ومعاني الأدب.

لقد شاركم شاعر لحن الماضي ـ لقد شاركم أبي يا شعراء الإنسانية الحقة ويا أدباء الكلمة الصافية توقكم إلى تحقيق رسالة الأدب السامية وأهدافه النبيلة وغاياته المثلى عندما قال:

أحب أن أذوب في محبّة البشر
أحب أن أرافق الغريب في السفر
أن أمسح الدموع في محاجر اليتيم
وأجعل الحياة في رحابه نعيم
أحب أن أكون
دعامة المظلوم والفقير
وناصر الضعيف في كفاحه المرير
أحب أن أصير
حشية لرأس متعب أسير

أو لقمة لشدق جائع كسير
أو جرعة لحلق ظامئ مسعور
أو دمية في حضن طفلة يتيمة.

وقد عبر عن النبل في فؤاد كل شاعر عندما قال:

يا فؤادي وفيك كل مرامي ... شاعر يسبر الحياة بدرس
ينتحي ليلة ليبعث منه ... ضحكة كالصباح في كل نفس
أنت صرت الحنان تسكب دوماً ... في ضمير الحياة ألحان قدس
وكمثل الأوراد تذبل حتى ... تنفح الناس طيب غار وورس

ولقد عبرتم في حفلكم هذا عمّا سار عليه فقيدنا في الحياة قولاً وعملاً وسلوكاً ومذهباً يخلد ذكراه بعد أن يفنى الجسد وتعود الروح إلى باريها، فمسحتم دموع الحزن من أعيننا وقدمتم لنا خير عزاء، فإليكم جميعاً اتحاداً ونقابة وخطباء وحضوراً أسمى آيات الشكر، ونسأل الله عز وجل ألا يفجعكم بعزيز والسلام عليكم.

٣. أعماله:

٣/ ١ ـ الأعمال المطبوعة:

- ديوان لحن الماضي الذي طبع في مطبعة دار الكتاب بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٧٩ وقد تضمن /٣٦/ قصيدة، وقد أهداه إلى جميع الذين أحبهم.
- ديوان آلام وآمال طبع في مطبعة اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق عام ١٩٩٠ (منشورات اتحاد الكتاب العرب) وقد

تضمن /٢٠/ قصيدة أهداها إلى أمه.

٢/٢ ـ الأعمال غير المطبوعة:

- ديوان ألحان خافتة: يحوي الديوان ٢٩ قصيدة مهداة إلى وطنه.
- ديوان أشواك ورياحين: يحوي ٢٦ قصيدة مهداة إلى المعذبين في الأرض.

٣/٢ ـ التراجم: ترجم العديد من روائع الأدب الفرنسي منها:

- قصيدة البحيرة للشاعر الكبير لامارتين.
- قصيدة الوادي للشاعر الكبير لامارتين.
- ومن وحي لافونتين قصيدة البلوطة والهزار.
- قصيدة لوسي للشاعر ألفريد دي موسيه من شعراء فرنسا الخالدين.
- قصائد للشاعر بول ايلوار:

ـ قصيدة المجنون يتكلم ١٩١٣
ـ خافضة الصوت ١٩١٤
ـ العزيزة الصغيرة تصل إلى باريس ١٩١٥
ـ كائن واحد ١٩١٧
ـ قصيدتي الأخيرة ١٩١٧
ـ لكي يعيش الإنسان هنا ١٩١٨

≥ قصائد للشاعر فرناند مونتاين المقتول ٢٠ حزيران ١٩١٥

ـ الواجب والقلق
ـ منيه
ـ خفيف
ـ انتظار هادئ
ـ متعة

≥ خمس قصائد من أبو لينير

ـ شجرة
ـ في المغارة ـ الملجأ
ـ أغنية الشرق ـ الشاعر
ـ الشقراء الجميلة
ـ الظفر

≥ قصة البربري: رواية مباشرة، حية، رقيقة، عاطفية وحرة كتبها هنري ف.ري. لإذاعة ميكرو أوروبا رقم ١ وأذاعها يوماً فيوماً أثناء بث الكاري بلو Carre Blue تحكي قصة أب وأبيه، أب في الخمسين يفاجأ بصبي في الخامسة عشرة يدخل بيته. كان هذا الصبي ابنه المكتمل المجهول النابع من ماضيه. إنها قصة اكتشاف كل منهما لآخر وتدجين واحدهما للثاني: وهي قصة نموذجية يطرحها فكر حر على جميع أولئك الذين هم في الخمسين أو في الخامسة عشرة الذين يرفضون المبادئ الجاهزة والحماقة المجسدة، والذين يعتقدون أنه، بشيء من الذكاء ومكارم الأخلاق، يمكن التفاهم دائماً من أجل بلوغ غاية بعيدة.

≥ ديوان شعر باللغة الفرنسية.

❑❑

قراءة في بئر الأرواح

عدنان كنفاني وبئر الأرواح وقصص أخرى

د. ياسين فاعور

"بئر الأرواح وقصص أخرى" مجموعة قصصية حديثة للقاص عدنان كنفاني، صدرت عن مؤسسة فلسطين للثقافة، الكتاب الأول من سلسلة القصص والروايات الفلسطينية عام ٢٠٠٧م، تقع في مئة وخمس وعشرين صفحة، وتضمّ أربع عشرة قصة قصيرة، متفاوتة في عدد صفحاتها "عشر دقائق" وتقع في عشر صفحات، وأقصرها "هكذا نحتفل" وتقع في خمس صفحات.. ومختلفة في شكلها وتقانات السرد فيها، وتحمل عنوان القصة الخامسة "بئر الأرواح" مهداة إلى "فلسطين والشهداء والجرحى والأسرى، وإلى كلّ الأرواح المجنحة بذاكرة الوطن.

(ادخلي بئر الأمان آمنة إلى يوم الدين) ص ٧.

وقدّم لها الدكتور أسامة الأشقر المدير العام لمؤسسة فلسطين للثقافة "باكورة إصدارات مؤسسة فلسطين للثقافة للقاص الذي حمل همّه الفلسطيني عبر خياله المتمكن، وتصاويره الملونة، ولغته السهلة، وفكرته القريبة، وصدقه الصعب الجميل، وفقراته السريعة ص ٩ وكتب لها الدكتور يوسف حطيني توطئة جاء فيها (يقدّم لنا عدنان كنفاني "فلسطين البهية ببحرها وسمائها، بمدنها وقراها، بطيورها ومواشيها، وتينها، وليمونها، وحبات ترابها)، وهو "يمسك بمهارة بخيوط اللعبة الفنية ليقدّم موضوعات غنية متنوعة يجمعها نبض مبدع واحد يشير إلى اتجاه واحد هو فلسطين" ص ١١.

تصدّرت قصة "أربعة أيام حصار" بجملة "مخاض بقرة جاء بي إلى هذا المكان..!" ص ١٣، وقصة "الرواق" بجملة "كلما مررتُ من ذلك الزقاق الضيق يقتحمني شعور غريب" ص ٢٣، وتصدّرت قصة "الغربان والخريف" بخبر "نشرت جريدة الشرق الأوسط في عددها رقم ٨٢٥١ تاريخ ١ ـ ٧ ـ ٢٠٠١م يوم الجمعة ٢٢ حزيران ٢٠٠١ الخبر التالي "غربان لا تكتفي بنعيق الشؤم، بل تغير بالمناقير على رؤوس الناس في الشوارع، في مدينة الهدوء والسكينة حلت الغربان محل حمامات السلام "وعقب القاص على ذلك بقوله: "ولعلّ ذلك يرمز إلى حالنا بالكامل..!" ص ٣١.

وتصدّرت قصة "شاهدة دم" بمقطع صغير "قطعة لحم لم تكملي بعد الشهر الثالث من عمرك، تتنفسين كعلقة، وتئنين كدودة مدفونة تحت ركام ثقيل، قرأت على جبينك المتسخ أنك القضية..؟!" ص ٧٧.

وابتدأت قصة "بئر الأرواح" بعبارة "تقول الحكاية" ص ٤٥، تتمحور قصص المجموعة حول قضية فلسطين أرضاً وشعباً وقضية، أمّا القضية فيعالجها بشكل مباشر في

قصته "هكذا نحتفل" عندما يميّز هذا الخليط غير المتجانس الذي يميّزه سائق السيارة (أبو العبد فجر) وهو "يراقب بعين خبيرة، هذا يهودي شرقي، وهذا يهودي بولوني، وذلك إفريقي، والآخر من بلاد الضباب، يعرف عن يقين بأنّ كلّ واحد منهم يحمل تقاطيع مختلفة" ص ١١١، وبأسلوب التداعي الجميل (الفلاش باك) يعود إلى تاريخ المأساة ١٥ أيار، تدعمه الذاكرة "التي لا تنسى وتعود بالأحداث إلى خمسين سنة خلت" ص ١١٢، وكيف يحتفل هؤلاء الغرباء، بذكرى قيام دولتهم على أنقاض شعب وقضية وديار، وفي المقابل كيف يعاود أهل الدار هذه الذكرى الأليمة بوقفة طلبية مؤلمة "على المرتفع الصخري الذي يطلُّ على قريته القديمة، اجتمعت أسرته الكبيرة يتقدمهم حفيده فجر، يرتدي قميصاً ألوانه زاهية، يشير إلى أماكن متعددة، ويتحدث بحماسة" ص ١١٤، ونفثة (العبد العبد) "هكذا نحتفل كلّ سنة، ثم تمتم بحزن وبصوت خافت كلّ سنة، الله يكسر ظهوركم" ص ١١٥.

ويعالج موضوع الهجرة اليهودية إلى فلسطين في صورتين متناقضين في قصة "مساء في ميلانو" الصورة الأولى في الهجرة للجنة الموعودة التي كانت الحركة الصهيونية تغري بها يهود الشتات للهجرة إلى فلسطين هي "رحلة استقرار وأمان إلى بلاد كأنها قطعة من الجنة، بيوت ومزارع، وفرص عمل، بلاد بكر لا يسكنها أحد، هي الأرض التي وعدهم الله بها، فيها الرخاء والصفاء، فيها الأمان الذي ما بعده أمان" ص ١٥٥، وبعد أشهر من هجرة (صموئيل ك) إلى فلسطين بدأت رسائله إلى والدته (الشمطاء راشيل) "تحمل طعماً مشوبا بالمرارة والخيبة، يحدثها عن أرض الميعاد، أرض تنبت من حجارتها فتياناً يقاومون بأعينهم وألسنتهم، وما ملكت أيمانهم، عند كلّ منعطف تهبط عليهم عظام بشرية تسوقهم إلى طرقات الرحيل، يقول وطيف حنين يشده إلى حضن أمه: هل تدركين ما معنى أن يعيش كائن بشري بين فكين يوشكان على طحنه في أية لحظة؟" ص ١٠٧.

حالة الرعب هذه التي يعيشها يهود الداخل الذي غرر بهم يقابلها حالة رعب لا تقلُّ عنها يعيشها أهلهم في بلاد الضباب لمجرد رؤية رجل له ملامح شرقية حتى ولو كان يهودياً، فالشمطاء راشيل والدة صموئيل، وزوجها ومن معهما من يهود يركبون الطائرة التي ستقلهم إلى فلسطين "دبَّ الذعر بين ركاب الطائرة القلائل، وضجّ فضاؤها الضيّق، بحركتهم يتدافعون بهستيريا كلٌّ ينشد الخلاص من جوف هذه العلبة المقبلة على التمزق" ص ١٠٤، لمجرد رؤية الراكب المقبل "هذا الرجل الطالع من شقوق العتمة يحمل حقيبته البنية، تقاطيع وجه شرقي، شعر أسود، وبشرة سمراء، انتفضت وصرخت إرهابي" ص ١٠٤، مع أنه يهودي مثلهم، إنّها الهجرة إلى فلسطين والهجرة المضادة من فلسطين إلى بلاد الضباب هروباً من القدر المحتوم والموت المتربص بهم.

وأمّا الشعب والأرض فيقدّمهما في قصصه جميعها من خلال معاناة الحصار الذي يطول الإنسان والحيوان "مخاض بقرة جاء بي إلى هذا المكان" ص ١٣، ومن خلال صور الدمار واقتلاع الشجر والزرع، وجرف التربة، وتدمير البيوت على أصحابها يزداد الشعب الفلسطيني صلابة وصموداً وإصراراً على المواجهة والتعلق بالحياة والوطن "طفل نبتَ من أرض صفد وتعلق على حلقة مشنقة فانوساً" ص ٢٤، وأم فرخ الغراب الصغيرة التي سقط فرخها من عشه عندما تداعت الفروع الطرية من شجرة الجوز الخضراء التي هاجمتها جرافة العدو "سكنت الأفق المشرق دائماً على حركة يوسي، تطلق بين الفينة والأخرى صيحات حزينة، تراقب بعينين حذرتين غرابها الصغير يستكين بحنان بين راحتي فارس، وتطلق صيحاتها المبحوحة عن قصد، فتبعث رهبة في الضمائر المثقلة بالذنوب "ص ٣٢ إلى أن يأتي الخبر الغريب الذي نقلته وسائل الإعلام "غربان تغزو

بمناقيرها زجاج نوافذ البيوت والفنادق في إيلات" فيشتد خوف يوسي "ستيفان يوسي وزوجته وابنته الملتحمين في مدينة الأمان تحمل فزعهم إلى الشارع العريض، يجرون بأقصى ما يستطيعون ينشدون الوصول إلى البحر، فلم يعد سواه طريقاً لأمانهم" ص ٣٦.

ومعاناة العبور على المعابر، وإرادة الحياة والتصميم على مواصلة النضال "أراهنك بأنّ كلّ واحد من هؤلاء يحمل دماء واحد من أهله" ص ٤٢.

والأم المناضلة التي "تجمعت فوق متاع حياتها ستائر من البؤس والقهر والفقر، فماذا بقي لها ولهم غير أن يتساوى حبّ الحياة بالموت" ص ٥٨، وأولادها "كلّ منهم اختار تنظيماً مسلحاً ينضمّ إليه، صار بيتهم أشبه بمؤسسة تجمع بين ظهرانيها وجوهاً وأفكاراً لتنظيمات شتى كلها ترفع راية واحدة.. المقاومة" ص ٥٨.

هذه الأم خلقت أفقاً جديداً بعيداً عن مفهوم الحياة بعد أن انتشلت من فراغ الموت أجساد أبنائها الذين أعدتهم لمعركة التحرير، وصورة أخرى لداود وهي تمارس عليه القتل في اليوم ألف مرة، إنها جميلة المجدلاوي خنساء أخرى من نساء فلسطين.

ومعاناة السجن والقهر "أمّا يافا الصبية المغتصبة الباقية شاهدة على عذاب المتعبين، فهي في مكان ما، تحت سماء أو في محرقة ما، ربما يمارسون عليها "هي الأخرى شعائر الاغتصاب على مدى الوقت" ص ٨٣، وبقيت صامدة في مقبرة الحياة.

والرعب الدائم الذي يزيد الإنسان صلابة وتعلقاً بالأرض "دسّ يده المتعبة في كيس التراب الذي تحت رأسه، ودفن وجهه فيه، بدا أنه يأخذ أعمق نفس أخذه في حياته قبل أن يبدأ وصلة سعال حادة لم تتوقف حتى انبثق من حلقه دم غزير اختلط هذه المرة مع تراب شجرة الليمون الذي استقبل بوفاء وفرح ابتسامته العريضة، وصمت سعادته الأبدي" ص ٩١.

ومعاناة الجرح النازف بسبب الاعتداءات الصهيونية المستمرة "آه يا وجع الجرح والطريق والأقدام المدماة، كم فرسخاً عليه أن يمشي كي يصل إلى أبيه؟ كم حلماً عليه أن يبني أعشاشه في رأسه كي ينسى حفرة مطمورة بتراب طري؟" ص ١٢٢.

وتبقى إرادة الحياة والصمود والتعلق بالوطن والمقاومة مقاومة الإنسان والطير والنبات هي لغة أبناء فلسطين في صراع طويل حتى تتحرر الأرض إنّه الصمود في مقبرة الحياة.

وللمجموعة علامات مميزة تبدو في:

١ ـ **اللغة المعبّرة:** اللغة التي ترقُّ لتكون لغة شاعرية تلامس المشاعر الإنسانية وتعبّر عن الأحاسيس والمشاعر "حطت دموعها على صدري، مثل حبّات ندى غسلت في صباح يوم تموزيّ جبهة منجل معروق، يحجل وراء باسقات السنابل.. وأهطلت صوتها في فضاء سباتي: أسمعُ دقات قلبك.. تنزف خلجات نهديها فزعاً وهي تزحف فوق صمتي.. وحين يواصل موتي سكونه تضمّني أكثر.. يمتشق صدرها أسلحته ويحفر خندقه قريباً من قلبي" ص ١٣.

فتمتزج العاطفة بحبّات تراب الوطن "تنحني تحت نواميس الدهشة، لتتنفس عطر الأرض.. تستقبل أعنّة الثريات الهابطة من فسحة السماء لتسرجها على فسحة الروح، تحطُّ على كتفيها أعمدة ضبابية فتحني قامتها الجميلة، ووجهها المعتّق بلون سنبلة توشك على النضوج" ص ٥٣.

وتتناغم مفردات اللغة أحياناً في سجع جميل "ثلاثة أرواح طارت مرغمة في لحظة واحدة على غير موعد من أمكنة قصيّة، وحلّقت في فضاء ليس له حدود، عالٍ لا تدركه الأبصار، عميق ليس له قرار، أخذتها إرادة قوية خفية في رحلة قسرية، وأسقطته في فضاء مدينة القدس، لتتدس مرغمة تحت صخرة هائلة معلقة بين السماء والأرض تظلل

من علٍ بئر الأرواح" ص ٤٦.

وتبقى اللغة المعبّرة عن الجشع الصهيوني "يقضم في كلّ صباح قطعة أرض جديدة يضمّها إلى أملاكه، ويقضم أقوات أهل القرية وأحلامهم" ص ٣٤، وفي الوقت نفسه اللغة المقاومة "حتى الحجارة المتناثرة هنا وهناك أعلنت قرفها، وقد حمّلتنا أفراداً ننتظر فرجاً يأتينا ويسمح لها عبور الحاجز المدجج" ص ٣٩. وكثيراً ما يلجأ القاص إلى أسلوب الرسم بالكلمات ليقدم صورة كاريكاتورية ساخرة "منذ ذلك اليوم وأنا أكرهه، ولم يكن يشبه أحداً من أهل قريتي، طويل، ضخم، عينان ملونتان، وصدر عريض، وفم تصورت أن ليس في العالم أكبر منه" ص ٧١.

٢ ـ **الشكل:** جاءت قصص المجموعة في شكلين حقق القاص من خلالهما أهدافه المنشودة:

أ ـ **الأول:** شكل القصة المألوف، لكنّ القاص أظهر فيه براعة في السبك والحوار وإدارة الأحداث، وجاءت فيه سبع قصص "الرواق ـ الغربان ـ المعبر ـ جميلة ـ شاهدة دم ـ عشر دقائق ـ هكذا نحتفل".

ب ـ **الثاني:** شكل قصة المقاطع المرمّزة وجاءت في ستّ قصص "أربعة أيام ـ بئر الأرواح ـ درباس ـ شجرة الليمون ـ مساء في ميلانو ـ جرح في خاصرة" وتميزت قصة "جرح في خاصرة" بمقاطع صغيرة جداً ما عدا المقطع الرابع الذي جاء بأربع صفحات، وجاءت قصة "حمدان القرباطي" في سبع مقاطع مرقمة.

٣ ـ **رسم خريطة الوطن:** وتتبع الأحداث الجسام التي ألمّت بمدنه وقراه والمجموعة تبدأ من الشمال من مدينة صفد وتسير جنوباً محاذية الساحل الفلسطيني مارة بعكا ويافا إلى عسقلان وغزة ورفح، وتتعمق الداخل الفلسطيني مروراً بمدن الضفة الغربية طولكرم والقدس ونابلس والخليل ورام الله وقلقيلية وجنين مروراً بالقرى والمخيمات (بلاطه وطوباس وبرقين "إلى إيلات جنوباً، ولا تغفل الطرقات والمزارع والأحياء القديمة في هذه المدن والقرى وما تعانيه وما عانته، وكأنّ القاص أراد أن يؤسس للصمود الذي يحقق التحرير.

٤ ـ **تقانات السرد:** جاء السرد في قصص المجموعة على لسان راوٍ عارف بضمير الغائب في عدد من القصص، وبضمير المتكلم في عدد آخر منها، وتداخل السرد في عدد من القصص، وشارك فيها الحوار كلّما اقتضى الأمر ذلك، وكان للتداعي (الفلاش باك) دور بارز في السرد كما كان للأسطورة والربط بالأحداث التاريخية دور مميز لا سيما في بئر الأرواح وقصة الغربان والخريف، كذلك يؤدي التحليل دوراً إيجابياً في رسم الصورة وتوضيحها.

٥ ـ **شخوص القصص:** عرفوا بأسمائهم وألقابهم وصفاتهم وهم من عامة الشعب يعانون الألم، ويعتصرونه، ويصبرون عليه ويتفانون في التخلص منه. وإن كان من كلمة تقال في نهاية توصيف هذه المجموعة التي رسم فيها القاص معاناة الشعب والأرض، فإنّا نقول: إن مجموعة "بئر الأرواح" القصصية هي قصة فلسطين شعباً وأرضاً وقضية بامتياز.

هنيئاً للقاص عدنان كنفاني هذا الإبداع الجميل، وهنيئاً لمؤسسة فلسطين للثقافة هذا الدور الوطني الذي رسمته وأبدعته وبدأته، وإلى مزيد من النجاح والتقدم.

□□

ماري رشّو

القاصة والروائية المتدفقة العطاء

عيسى فتوح

ماري رشّو قاصة وروائية متدفقة العطاء، زاخرة الإنتاج، أصدرت حتى الآن خمس مجموعات قصصية، وعشر روايات....

ولدت ماري في اللاذقية عام ١٩٤٢، ودأبت منذ صغرها على سماع ما تبثه المحطات الإذاعية، ولا سيما برامج الأطفال، فكانت تنقل إبرة المذياع بحثاً عنها، لتصبح فيما بعد مشاركة وفاعلة، تدهشها الموسيقى، وتحفظ الأسماء، وتتذوق الأنغام، وتشغلها الكلمة والفكرة، إلى أن وجدت نفسها تبحث عما تقرؤه.

كان لوالدها ولع شديد باقتناء الكتب، وتكوين مكتبة خاصة، فاختارت من هذه المكتبة كل ما يتعلق بالقصص والروايات، وبخاصة الروايات البوليسية، فنهلت منها بنهم لا يرتوي.. وكانت تتابع قراءة مجلتي "سمير" و"السندباد"، وتتمنى لو يُختصر الأسبوع بيوم صدورهما، ولما كبرت قليلاً أخذت تقرأ مجلتي "حواء" و"الخنساء" وغيرهما. إلى أن وجدت نفسها تقرأ المنفلوطي، وجبران، وإحسان عبد القدوس، وتوفيق الحكيم، وجرجي زيدان، ونجيب محفوظ، وحنا مينه... ثم انتقلت إلى قراءة الكتب المترجمة، وبخاصة ما له علاقة بالفلسفة وعلم النفس، فقرأت ديستويفسكي وبوشكين، وتشيخوف، ومكسيم غوركي، وتولستوي الذي قرأت له روايتي "الحرب والسلم" و"أنّا كارنينا"، كما قرأت رواية "ذهب مع الريح" لمارغريت ميتشل.. وكانت في أسفارها تملأ حقيبتها بالكتب لتقرأها في أوقات فراغها، وخلال الرحلات الطويلة.

لقد أهّلتها هذه المسيرة المتخمة بالقراءة المتنوعة لأن تصبح فيما بعد روائية وقاصة منتجة، إضافة إلى طفولتها السعيدة، ونشأتها الهادئة، وخيالها الوثاب، وزواجها المبكر الذي غصّ بالمسؤوليات، وأسفارها الدائمة، وتعاملها الجميل مع أسرتها الصغيرة، والثقة الكبيرة الممنوحة لها، وعشقها للموسيقى والفن والشعر، وتشجيع زوجها وابنتيها لها... كل هذه العوامل وغيرها ساعدت على أن تجعل منها كاتبة متميزة ومدهشة، تلفت الأنظار، بجودة إنتاجها وغزارته وتدفقه...

قررت بعد زواجها المبكر بعامين أن تتابع تحصيلها الجامعي، فانتسبت إلى كلية الآداب بجامعة دمشق لدراسة الفلسفة وعلم النفس، لكنها توقفت عن المتابعة لأسباب خاصة، وانصرفت إلى الكتابة الروائية التي جرفتها بتيارها، دون أن تفكر يوماً بأن كتاباتها سترى النور، ويقبل عليها القراء بحماسة بالغة.

وإضافة إلى إنتاجها الغزير الذي تتسابق إليه دور النشر الخاصة والرسمية في سورية ولبنان، فماري عضو في جمعية القصة والرواية في اتحاد الكتاب العرب بدمشق، وعضو في منظمة الهلال الأحمر السوري،

وأمينة سر، ثم أمينة صندوق في اتحاد الكتاب العرب بفرع اللاذقية.

حضرت عدة مؤتمرات ومهرجانات للمرأة والإبداع، والرواية العربية والآخر، وينابيع الثقافة، والأسكوا في كل من القاهرة وتونس وتركيا وبيروت والنروج... ونالت جائزة أصدقاء الثقافة في سورية عام ١٩٩١، وجائزة مهرجان القاهرة الدولي لسينما الأطفال عام ١٩٩٦.

آثارها الأدبية

أ ـ القصص القصيرة:

١ ـ قوانين رهن القناعات ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٩١.
٢ ـ وجه وأغنية مكتبة قوس قزح ـ ١٩٩٨.
٣ ـ أجمل النساء ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٠.
٤ ـ الحب أولاً ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ٢٠٠٢.
٥ ـ أوراق حلم ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٥.

ب ـ الروايات:

١ ـ هرولة فوق صقيع توليدو ـ دار الحصاد ـ دمشق ١٩٩٣.
٢ ـ عند التلال ـ بين الزهور ـ دار الحوار ـ اللاذقية ١٩٩٥.
٣ ـ توليدو ثانية ـ بالميرا للتوزيع ـ ١٩٨٨.
٤ ـ الحب في ساعة غضب ـ دار الأهالي ـ دمشق ١٩٩٨.
٥ ـ أول حب آخر حب ـ دار الحوار ـ اللاذقية ٢٠٠١.
٦ ـ الدفلى ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٢.
٧ ـ الشبيهة ـ دار الحوار ـ اللاذقية ٢٠٠٤.
٨ ـ صور تلاحقني ـ دار الحوار ـ اللاذقية ـ ٢٠٠٧.
٩ ـ طفلة الكوليرا ـ دار الساقي ـ بيروت ٢٠٠٨.
١٠ ـ حرائق امرأة ـ الدار العربية للعلوم ـ بيروت ٢٠١٠.

أضواء على بعض أعمالها

قلنا إن الأديبة ماري رشو أحبت الكلمة الجميلة منذ صغرها، فقرأت مجلات الأطفال، واتخذت من المذياع ـ الذي كان وسيلة إعلام نامة ـ صديقاً لها، وقرأت شوامخ الأدب الروائي العالمي، وعشقت الموسيقى والشعر، وبرامج الأطفال، ولما كبرت؛ كبرت معها المشاعر والأحلام، وأقبلت على الحياة برغبة ملحة.

والسؤال الذي يطرح نفسه: ما الأسباب التي دفعت ماري رشو للاسترسال في الكتابة: هل هو الولع بقراءة الشعر، وكتب الفلسفة وعلم النفس؟ هل هو المحيط وما يغرزه من مظاهر؛ هل هو افتقار الصدق في غابة تغص بالمنتفعين. أو هو الظلم والقهر والألم الذي يحدث في العالم، أو هو الحق المطعون في الصميم، أو هو الإيمان ببصيص نور، أو هو الإيمان المطلق بالإنسان؟..

تعترف ماري بأن هذه المعطيات كلها هي التي عملت على تكوينها وتكريسها كاتبة... وحين نشر لها أول عمل روائي لم تصدق أنها وضعت رجلها في أول طريق الكتابة المسؤولة، وصار لزاماً عليها أن تمضي في هذا الطريق، ولا يجوز لها أن تتراجع، إذ لا بدّ من حماية اسمها وخطها الجديدين، والتعويض بالقراءة المثمرة والبناءة... وهكذا شقت رحلتها الطويلة مع الكتابة التي أضحت مهنة محببة ومصيراً...

تُرى ما هي الهموم التي شغلتها في أعمالها الروائية، وأحبت أن تعبر عنها؟ تجيب ماري عن هذا التساؤل بقولها: "إن روايتي "هرولة فوق صقيع توليدو" التي حازت جائزة أصدقاء الأدب والثقافة في سورية، والتي ولدت عام ١٩٩٣ إثر زياراتي المتكررة للولايات المتحدة الأميركية، وما لمسته من الفرق الشاسع بين الجيل الأول من المهاجرين

العرب، والجيل الحالي المتأمرك... هو الذي شكّل مادة خصبة لروايتي التي تلتها روايتان أخريان مماثلتان هما "توليدو ثانية" و"أول حب آخر حب".

وتضيف أيضاً: "لقد شغلني ذلك البلد (أي الولايات المتحدة) طويلاً بسلبياته وإيجابياته وساعدني على ذلك، أن الأحداث تتدفق، والأسماء تتزاحم في مجتمع ثري بالمعطيات، أو عوالم الذات الإنسانية ومفاهيمها عبر مرحلة من الزمن فتتغير بتغير الأمكنة والعادات والهموم، ويصبح الوطن حلماً وذكرى، لتبدو فكرة العودة متأصلة في الذاكرة، تتجدد في عالم متناقض بين حلم الرجوع إلى الوطن ومتابعة الحياة في المهجر...

بعد ثلاثيتها "هرولة فوق صقيع توليدو" و"توليدو ثانية" و"أول حب آخر حب" المتعلقة بأميركا، والتي تجري أحداثها في بعض ولاياتها... تأتي رواية "صور تلاحقني" التي تجري أحداثها فوق أرض العراق، من خلال امرأة عربية متأمركة، تذهب للعمل مترجمة في الجيش الأميركي، حاملة الحلم والأمل، لكنّها وبعد مزيد من الأحداث تعود إلى أميركا محبطة منهكة.

أما رواية "حرائق امرأة" التي تقع أكثر أحداثها في الأماكن الخاصة بالمشردين في أميركا، فقد أرادت من خلالها تسليط الضوء على بعض تلك الأماكن، بما فيها من نظم أو قوانين، وكيف يؤدي المجتمع وتفكك الأسرة الدور الرئيس في تحويل الإنسان السوي إلى إنسان ضائع ومتطفل.

في رواية "الدفلى" يتحول البيت إلى أرض تنبت فوقها جميع أحداث العمل، وقد اعتمدت فيها على الغيبيات والتعامل مع الخرافة التي قد تؤدي إلى خطأ لا يمكن إصلاحه... وفي رواية "الحب في ساعة غضب" يتجلى المكان ليصبح مسرحاً لفساد اجتماعي، وقد أرادت من خلاله تصوير كل مكان يسود فيه الفساد، وذلك بوجود الجرذان التي تسرح في أحياء وأقبية البلدة... وفي رواية "الشبيهة" أرادت تصوير حالة فساد جعلت الاستغلال النفسي والجسدي أهم أحداثها... وفي رواية "عند التلال بين الزهور" أرادت نقل صورة عن الصداقة المثالية، بينها وبين صديقة غيّبها الموت، فتركت فراغاً في بيتها الدافئ، وفي عملها النشيط... وفي رواية "طفلة الكوليرا" أرادت العودة إلى التاريخ بأحداث سجلها المؤرخون في زمن دعي "سفربرلك" والملابسات التي سببت محنة الأرمن وتهجيرهم من بلاد الأناضول إلى مختلف أقطار العالم...

تقول مي باسيل في عدد جريدة "الحياة" تاريخ ٢٠٠٩/٣/٣٠ إن المؤلفة "أبدعت في الوصف المؤلم بـ "طفلة الكوليرا" وفي العاطفة التي كتبت بها، ما أمد روايتها بنسغ المأساة، فكأنها أضافت إليها من رحيق الناس الذين عاشوها، رغم أن أباها كان يرفض الحديث عن معاناته، ولكن بدا كأنها عاشتها بنفسها".

وتتوقف مي في دراستها عند الفصل الذي يصوّر عودة طيور "البيريجك" إلى مناطق الأرمن وهي تطير فوقهم خلال رحلة نفيهم، وكيف أن الجدّة تمنت لو كانت طيراً منها... وتقول أخيراً إن ترتيب الأحداث كان جيداً وانسيابياً، أمدت ماري بنفسها الروائي الجميل، إضافة إلى تشابيهها ولغتها الجميلة، والسرد الأخاذ في بعض المقاطع التاريخية.

□□

د. سعد الدين كليب :
إننا لا نقرأ إلا لنأكل !

حوار: نذير جعفر

- **الحداثة الشعرية، شأنها شأن الحداثة العربية، لم تنجز مشروعها المنشود بعد.**
- **كل فن من الفنون يعبر عن حاجة جمالية محددة، ولا ينوب فن أو جنس أدبي عن آخر.**
- **الجامعات العربية أشبه بالمدارس الثانوية، من حيث الأهداف، والقيمة العلمية.**

الدكتور سعد الدين كليب أستاذ الأدب العربي الحديث وعلم الجمال، شاعر وباحث وناقد في الفكر الجمالي. أصدر عدداً من الكتب النقدية منها: "وعي الحداثة" و "البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي" و" النقد الأدبي الحديث ـ مناهجه وقضاياه" و "بحث في الجمال والفن" . كما أصدر عدداً من المجموعات الشعرية وهي: "الشبح" و "الغناء فوق اليباس الخصيب" و "أشهد هاك اعترافي" و "باب اليمام" .

وقد كان لآرائه في اللغة العربية وتدريسها ومستقبلها، ثم في علم الجمال والحداثة الشعرية وآفاقها، صدىً طيباً في الندوات والمؤتمرات العلمية السورية والعربية التي شارك فيها. وما زالت كتبه تثير كثيراً من الأسئلة وتحفز على الحوار في مجمل القضايا والتحديات التي تواجه الثقافة العربية الراهنة. ومعه كان هذا الحوار:

□ ذهب الدكتور عبد السلام المسدّي في الحوار المنشور معه في مجلة العربي (أكتوبر ٢٠٠٧) إلى أن اللغة العربية الفصيحة أصبحت مهدّدة بالضمور والانقراض التدريجي بسبب نمو حقول التداول باللهجات العامية عبر الفضائيات العربية، وشبكة الإنترنت، والمدارس والجامعات من ناحية ، وتشجيع الأقليات الأثنية على هجر العربية والتحدث بلغاتها الأصلية من ناحية ثانية، وغياب القرار السياسي العربي الذي يضع اللغة في أولويات برامجه التنموية من ناحية ثالثة. فهل توافقه على ذلك؟ وإلى أي حدّ أنت متفاءل أو متشائم بمستقبل اللغة العربية؟

□□ نعم. ثمة أزمة حادة تعانيها العربية. ولكنها ليست أزمة لغوية، وإنما هي أزمة ثقافية حضارية في المقام الأول. أي أن مجمل الإشكاليات التي تنهك جسد المجتمع العربي تخلّف آثارها السلبية على اللغة العربية، مما يدفع بعضهم إلى التشكيك بقدرة العربية على استيعاب المستجدات العلمية والثقافية المتوالدة تباعاً، في كل يوم تقريباً. إننا نتلقى تلك المستجدات الهائلة بزاد لغوي ضئيل، فيخيّل إلينا أن المشكلة بلغتنا العربية، وليست بزادنا

اللغوي منها. ولا شك في أن أسباباً كثيرة تقف وراء "تحجيم" العربية، منها ما ذكر بعضه الدكتور المسدي، ومنها ما يرتبط بغياب المشروع الثقافي العربي الموحد، بل بغياب المشروع الثقافي الوطني في كل قطر على حدة. إن غياب تلك المشروع هو الذي يؤدي إلى غياب القرار السياسي المتحقق بجعل اللغة من أولويات البرامج الحكومية. وكما تعلم فإن القرار السياسي الذي لا يحيل على مشروع ثقافي سوف يتحول إلى مجرد شعار، سرعان ما تنتهي فاعليته بمجرد مرور الشمس عليه.

ولا أخفيك أنني كثيراً ما أحسّ بأن الكلام على أزمة العربية بوصفها لغة عاجزة أو قاصرة أو ما شابه ذلك يدخل في طياته نوعاً من التشويه، تمويه المشكلة الحقيقية بمشاكل زائفة أو سطحية. أي بدلاً من إدانة الوعي الثقافي العربي الذي ينأى باللغة العربية، تجدهم يدينون صياغاتها أو العناية بها. ويمكن أن تعود إلى الإحصائيات المتعلقة بحول نسبة القراء بالعربية، أو الكتب المؤلفة أو المترجمة حتى تدرك أن المشكلة هي مشكلة مجتمعية ثقافية حضرية. وأرجو أن لا تظن أنني أبرئ العربية من أي نقص، غير أنه النقص المتدارك الذي تتلافاه التجربة الاجتماعية الثقافية والجهود العلمية المتواترة.

□ كان لسورية دورها الريادي في تعريب العلوم الحديثة بما فيها الطب، وتدريسها في الجامعات باللغة العربية. إلى أين وصلت مسيرة التعريب، وما تقويمك لها؟ وهل ترى أن تعميم التجربة على مستوى الوطن العربي يعزز مكانة اللغة العربية ودورها؟

□ دعني أوضح أولاً أن سورية لم تقم بتعريب العلوم العلمية في الجامعات، وإنما بدأت الجامعة السورية بتدريس العلوم بالعربية مباشرة، منذ أن كانت نواة جامعية أولى، من خلال المعهد الطبي العربي بدمشق، في الربع الأول من القرن العشرين. وعلى هذا النحو سارت الجامعات السورية المختلفة. فلغة العلم في سورية هي اللغة العربية، ولا بأس من التوضيح ثانياً أن المؤسسة العسكرية في سورية هي الأخرى منذ نشأتها قامت بتعريب المصطلحات والتسميات العسكرية والحربية والتقنية، بشكل لا تجد فيه أي أثر لما هو أجنبي في اللغة العسكرية. أي أن هذا الخيار العلمي اللغوي قد صاحب قيام الدولة السورية. وليس الأمر طارئاً أو مستحدثاً. وطبعاً ليست المؤسسة الأكاديمية والمؤسسة العسكرية إلا نموذجين دالين على العناية السورية المتأصلة باللغة العربية. إن التجربة السورية تثبت أن العربية هي لغة العلم مثلما هي لغة الأدب والفلسفة والثقافة عامة. وهي تجربة، كما ترى، ليست حديثة العهد، ويمكن تعميمها على باقي البلدان العربية من دون الخوف على العلم ومصطلحاته ومستجداته.

□ هناك شكوى متكررة من تدني مستوى البحث العلمي ومخرجات التعليم العالي في الجامعات العربية، حتى إن الدكتور صلاح فضل صرّح أخيراً في حوار معه في جريدة الأسبوع الأدبي / العدد

١٠٨١ - بأن هذه الجامعات طاردة للعلم، وطاردة للإبداع، وطاردة للثقافة..! ما تعليقك على ذلك ؟

□□ هذه مشكلة أخرى يعانيها المجتمع العربي الذي ما كاد يتعرف إلى المؤسسات العلمية الأكاديمية حتى حولها إلى مدارس تعليمية. لقد أصبحت الجامعات العربية أشبه بالمدارس الثانوية من حيث الأهداف الاستراتيجية والهيئة العلمية والسوية الثقافية وطرائق التدريس، مع الإشارة إلى أنها أشبه بالمدارس الثانوية الآن، وليس قبل خمسين سنة مثلاً، حين كان المجتمع العربي ولاسيما في مصر والشام ناهضاً وكانت المدارس منارة علمية وثقافية وسياسية. أليس في هذا ما يثير الضحك المبكي؟ والأنكى من ذلك أن الجامعة لم تتراجع دورها العلمي والثقافي فحسب، بل تحولت إلى مفرخة للأيدي أو الأسلحة العاطلة التي لا تجد عملاً.

□ بصفتك واحداً من المشتغلين في علم الجمال على مستوى الفكر والنقد والشعر العربي قديمه وحديثه، وقد صدر لك كتابان مختصان بهذا العلم هما: "البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي" و "الأب جبرائيل ربالة: بحث في الجمال والفن - دراسة وتحليل". كيف تنظر إلى واقع وآفاق الدراسات الجمالية، ولماذا تعزو ندرة المتخصصين فيها على الرغم من أهميتها النظرية والتطبيقية؟

□□ إن علم الجمال، والدرس الجمالي العلمي عامة ما زال في خطواته الأولى في المنطقة العربية على الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على بداية ترجمته ونقله، وقد بقي المشتغلون بهذا العلم ميالين إلى الدراسات النظرية ذات الطبيعة الفلسفية، وكما التفتوا إلى الدراسة التطبيقية على هذا الفن أو ذاك. ولكن السبب الأساسي في ذلك يكمن في أن علم الجمال لا يزال عودة إلى أقسام الفلسفة، لا في أقسام اللغة العربية أو كليات الفنون والعمارة. وعلى الرغم من الطبيعة الفلسفية لهذا العلم، فإن له طبيعته العلمية والإجرائية أيضاً، وهو ما يجعله علماً بين أيدي اختصاصات عدة، ويجعل له أيضاً جانبه الثقافي العام. ولهذا نراه موزعاً بين عدد من الكليات، ونرى له فائدة ثقافية وعلمية وأدبية مهمة، لا ينبغي التهاون بها. وهنا لا بأس من الإشارة إلى أنه على الرغم من ندرة المتخصصين يصعب القول بأن مقولات هذا العلم ليس لها حضور في المشهد الثقافي العربي عامة، والمشهد النقدي الأدبي خاصة، فليس ثمة مثقف أو ناقد لا يعنى بهذا العلم بمستوى ما. وهذا الأمر لا يتعلق بالمثقف أو الناقد المعاصر فحسب، بل إن الفكر العربي القديم ينهض من منظومة جمالية محددة، غريبة في تعامله مع الأدب، لكن مع ضرورة التمييز بين الفكر الجمالي وعلم الجمال. فإذا كان الفكر الجمالي قديماً قدم الوعي الإنساني تقريباً، فإن علم الجمال لم يبلغ من العمر أكثر من مئتين وخمسين سنة.



□ لك عدة كتب نقدية عن نظرية الحداثة الشعرية: "القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث" و "الأسطورة والرمز في الشعر المعاصر في سورية" و "وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية". كما أنك تنتمي شعرياً إلى تيارها عبر دواوينك: "الغناء فوق أنين الخصوبة" و "شبح" و "الشهود على اعترافي" و "أب أيهم". هل تعتقد أن

الحداثة الشعرية أنجزت مشروعها أو أن هذا المشروع لم يكتمل بعد ومن المتوقع انتكاسه في ظل تراجع الاهتمام بالشعر نشراً وقراءة ونقداً؟

□□ لقد جاءت الحداثة الشعرية العربية تعبيراً عن حاجة جمالية مجتمعية، ضمن إطار المشروع الحداثي العربي علمة. أي أن الجمالي تساوق مع الفكري والسياسي والأخلاقي. من دون أن يكون قد تطابق مع واحد منها. وبهذا فإن الحداثة الشعرية، شأنها شأن الحداثة العربية، لم تنجز مشروعها بعد. بل إن مشروعها مشروع مستمر متجدّد ومتحوّل، بحسب المستجدات والمقتضيات الاجتماعية والجمالية. فثمة حداثات متعدّدة. أو لنقل: ثمة تيارات متزامنة ومتعاقبة في الحداثة. وإذا ما كان بريق الحداثة الشعرية قد خبا قليلاً، منذ فترة، فهذا لا يعني أنها قد خبت أو تراجعت. فلم يعد بالإمكان العودة إلى ما قبل الحداثة الشعرية، كما لم يعد بالإمكان المراوحة في نمط من أنماطها. أما الخوف من انتكاسة الحداثة بسبب تراجع الاهتمام بالشعر نشراً أو نقداً أو قراءة، فهو خوف غير مبرّر. إن تراجع الاهتمام قد يكون سبباً في انبثاقة جديدة للحداثة لا في انتكاستها. إن الخوف من انتكاسة قد يبدو مبرّراً حين يتمّ النكوص الاجتماعي الثقافي العام عن الحداثة لا الشعرية فحسب، بل الفكرية والسياسية والثقافية كذلك.

□ أمام تراجع الاهتمام النسبي بالشعر والقصة القصيرة تصدّرت الرواية واجهة المشهد الإبداعي . كيف تعلّل هذه الظاهرة، وهل ما تشهده الرواية من ازدهار مجرّد موجة عابرة أو أنه يشير إلى بدايات تحول عميق في آليات الإبداع والتلقي.

□□ كما تعلم ليس لدينا إحصائيات دقيقة أو غير دقيقة تؤكد أن نجيب محفوظ مقروء أكثر من نزار قباني ،أو حنا مينه مقروء أكثر من محمود درويش ،وعلى الرغم من ذلك نقول بتراجع الاهتمام بالشعر ونذهب إلى تسويغ ذلك مرة بالغموض ومرة بالفردية ومرة بالذهنية ومرة بالخروج على أصول الشعر العربي الكلاسيكي وأخرى بتقدم الرواية أو الفنون البصرية .. والحقيقة أننا مجتمع غير قارئ لم تتحول القراءة فيه إلى سمة ثقافية روحية متأصلة إنما ماتزال القراءة لدينا وظيفية نفعية . إننا لا نقرأ إلا لنأكل أي أن تراجع الشعر لا يكمن في تصدر الرواية كما أن تراجع الرواية لا يكمن في تصدر الدراما التلفزيونية بل المشكلة تجد أساسها في طرائق التعاطي العربي مع المنجز الثقافي وفي طرائق تأصيل المنجز الجمالي معاً إذ إن كل فن من الفنون يعبر عن حاجة جمالية محددة وعن رؤيا خاصة للعالم ولا ينوب فن عن آخر أو جنس أدبي عن آخر.

□ ظاهرة العزوف عن القراءة باتت خطراً داهماً، إلام تعيد استفحال هذه الظاهرة، وهل تعتقد أن الأمر متعلق بارتفاع ثمن الكتاب كما يشيع بعضهم، أو بالمناخ الثقافي، أو بنمط الحياة الذي نعيشه، أو أن الأمر أبعد من ذلك؟

□□ إن المشكلة الحقيقية – كما ذكرت قبل قليل – هي أن القراءة لم تتحوّل لدينا إلى سمة ثقافية روحية متأصلة، وإنما بقيت في الإطار الوظيفي النفعي. ولا أدلّ على ذلك من بعض الإحصائيات التي أجرتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم "ALECSO" حول الكتب المؤلفة والمترجمة وحول حضور اللغة العربية على شبكة الإنترنت، وسواها من الإحصائيات المخجلة والدالة على غياب فعل القراءة في المنطقة العربية. ولا أعتقد أن ارتفاع ثمن الكتاب هو سبب جوهري في ذلك العزوف. بل دعني أقول بصراحة. ليس صحيحاً أن ثمة عزوفاً عن القراءة. لأن العزوف يعني أننا كنا نقرأ و عزفنا عن ذلك. ونحن في حقيقة الأمر لم ندخل عصر القراءة بشكل اجتماعي عام. إن القراءة لدينا ما تزال فعلاً نخبوياً، وبما أن الأمر كذلك فلا غرابة في أن يكون الرقم

الشاكي لدور النشر هو ألف نسخة من الكتاب المهم[٢].



□ الثقافة البصرية، كثقافة الصورة واللوحة والمنحوتة، كثقافة الأوبرا والمسرح والرقص التعبيري، ما زالت غريبة عن مجتمعنا وثقافتنا إنتاجاً وتلقياً ونقداً. وقد استعيض عنها بالصورة التلفزيونية وحدها، صورة الحدث اليومي، صورة الفرد، صورة الفرد المهزوم، صورة الثقافة الدينية والإثنية، صورة الماقبل. كيف ترى إمكانية النهوض بثقافة بصرية جمالية حقيقية تستعيد صورة الوطن والإنسان؟

□□ من الطريف في الأمر أن الثقافة البصرية التلفزيونية جاءت لتلغي مختلف أشكال الثقافة الأخرى على حالتنا العربية في الثقافة الإبداعية الشفوية كالشعر، ولاسيما كالمسرح، والتلفزيون أيضاً تسيداً. وفي المحصلة ليس ثمة تأصيل في الذائقة الجمالية العربية الحديثة لهذا الفن أو ذاك. وهو ما يعني غياب التطور الفني والجمالي وغياب التراكم أيضاً. وأستغرب هنا، بصعوبة الكلام على ثقافة بصرية جمالية حقيقية. إذ كيف لنا ونحن نتقلب ذات اليمين وذات الشمال فنسم الفنون ستاً رفيعاً دون أن نتمسك بها أو نتمسك بنا. ثم إن الثقافة الجمالية الحقيقية لا تتأتى من الإلغاء بل من التعددية والتنوع والحرية، سواء أكان ذلك على مستوى الفنون أم على مستوى المجتمع. وهو ما ليس قائماً. إن كل الثقافة في هذا الشرق البهي ينبغي أن نحش من أجلها في الفن والواقع معاً.

□ هناك من يرى أن النقد العربي عامة ما زال يحاكي المناهج والنظريات النقدية الغربية من وكلية وبنيوية وتفكيكية، وهو لم يتمكن بعد من مرحلة النقل إلى مرحلة المثاقفة والحوار. إلى أي مدى تتفق مع هذا الرأي، وفي أي مناخ ثقافي يمكن للحركة النقدية أن تتطور وتزدهر في تقديرك؟

□□ لا شك في أن المناهج النقدية غربية المنشأ، ولكن هذا لا يعني أنها غريبة الطابع تماماً. ولو كانت كذلك لما كان بالإمكان الإفادة العربية منها، كما لم يكن بالإمكان وصفها بالمناهج أصلاً. فإذا لم يكن للمنهج ثمة سمات عامة، ومن ثم علمية فلا يجوز اعتباره منهجاً. ومن هنا الباب لغير مشروعية الإفادة النقدية العربية من المناهج الغربية. وليس هنالك خيار آخر، في المرحلة الراهنة أو المدى المنظور. ولاسيما أن تراثنا النقدي يخلو من المناهج النقدية. وقد يبدو هذا صادماً لبعضهم ممن يرون أن تراثنا يحتوي كل شيء. وتخفيفاً للصدمة أقول: إن التراث العكسي عموماً يخلو من المناهج النقدية لسبب بسيط جداً وهو أن المناهج بدأت بالظهور مع القرن التاسع عشر. القرن الذي استطاعت فيه مناهج العلوم الوضعية، مما انعكس على النقد فتطورت تلك المناهج بالتوالي أي إن لم ترتقِ وتيرة الفكر العلمي والنقدي لدينا، إضافة إلى المناخ الثقافي السياسي العام، فلا أعتقد أننا سوف نصل إلى الابتكارات المنهجية النقدية أو سواها. وسوف نبقى في حالة النقل أو في

أحسن الأحوال في حالة المثاقفة من طرف واحد. ولا بأس من القول هنا إن الكلام على منهج ذي صفة محلية أو قومية أو دينية، فيه الكثير من المجانية وكذا هي الحال في الكلام على منهج واحد.

□ المشهد الثقافي العربي غنيّ في نتاجه الإبداعي والفكري، لكن هذا الغنى لا ينعكس على مجمل الحراك الاجتماعي، ولا يعبّر عن نفسه عبر التبشير باتجاهات فنيّة جديدة، ترى ما الذي ينقصه برأيك؟

□□ إن الحراك الاجتماعي ليس مرهوناً بالغنى الإبداعي والفكري فحسب وإنما هو مرهون بجملة من العوامل الداخلية والخارجية، بعضها محرّض، وأبعاضها مثبّط. أما مسألة التبشير باتجاهات فنية جديدة، فإنها ترتبط بالحاجات الجمالية من جهة وبالمشروعات الاجتماعية الثقافية من جهة أخرى. فالاتجاهات الفنية ليست صرعة أو موضة أو حالة مزاجية فردية. فهي خيار ثقافي جمالي جماعي تعبّر عنه شريحة أو تيار ما. وهذا ما حصل في منتصف القرن العشرين. ويخيّل إليّ أنّ الحالة السكونية الراهنة التي بدأت مع انكسار الأحلام الكبرى هي حالة مؤقتة. بالرغم من تعاظم الظروف التي تبدو غير مواتية.

□ بعضهم يرى أن السياسي يتحكّم في مسارات الثقافي ويقصيه عن دائرة التأثير والفعل. كيف تنظر إلى هذه الإشكالية، وكيف نفك الارتباط بين ما هو سياسي وما هو ثقافي؟

□□ لست أدري كيف نفكّ الارتباط بين السياسي والثقافي؟! فإذا كان المقصود هو فكّ التطابق فلا شكّ في أننا بحاجة هذا، وإلا فلا يمكن بحال من الأحوال أن نفعل ذلك ولا سيما أن السياسي ضاغط بقوة على المجتمع العربي الحديث. فمنذ أن نشأ هذا المجتمع في أواخر القرن التاسع عشر وهو يتقلّب في الأحداث السياسية العاصفة التي إذا هدأت في بلد، شبّت في بلد آخر. وفي المحصلة فإن المهمات السياسية هي الأخطر من بين مجمل المهمات. تجد هذا في الواقع مثلما تجده في الشعر والقصة والرواية والمسرح والنحت والرسم ... حتى نكاد نقول إن الخطاب السياسي هو الأعلى في الخطاب الثقافي والأدبي العربي. فحتى القباني الذي نأى بنفسه ردحاً من الزمن عما هو سياسي وجد نفسه يكتب بالسكين كما قال. إن خطورة السياسي في المجتمع العربي هي التي دفعت بالكثيرين إلى المطابقة بين السياسي والثقافي. مما أدى إلى تقزيم الثقافي وعملقة السياسي. وفي هذا نفي فعلي للثقافي.

□ هناك دعوات لتأنيث الثقافة أمام هيمنة الطابع الذكوري. ما الحدّ الفاصل بين الأنوثة والذكورة على مستوى الإبداع من الناحية الجمالية؟

□□ إن الحاجة الجمالية حاجة إنسانية عامة وكذا هي الحال في الأشكال الإبداعية المعبرة عن تلك الحاجة. أي لا مجال للكلام على الذكورة أو الأنوثة في الحاجة والإبداع والأشكال الفنية. أما الأساليب ورؤيا العالم والرموز الثقافية والأطروحات الفكرية فلها شأن آخر مع الذكورة والأنوثة. ومع هيمنة الطابع الذكوري على الثقافة، من حق الخطاب النسوي المهمش أن يدعو إلى التأنيث. ولكن من أجل هيمنة الطابع الإنساني لا النسوي على الثقافة. ولكن هل ترى معي أن مثل هذه الاستراتيجية يمكن أن تكون مطروحة في مجتمع لم يدخل بعد عصر القراءة ولم يخرج بعد من عصر الديكتاتور، ولم يقتنع بعد بحق المرأة في العلم والعمل واختيار الشريك ؟!

□□